Die ornamentik bei Albrecht Dürer

Valentin Scherer

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
38. HEFT.

DIE ORNAMENTIK

BEI

ALBRECHT DÜRER

VON

VALENTIN SCHERER.

MIT 11 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

Digitized by Google

FINE ARTS
N
6861
.S93
V.38

Digitized by Google

278
8899
54

DEM ANDENKEN MEINER ELTERN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Wenn uns über den Ornamentenstich der Frührenaissance ein so grundlegendes Buch, wie das Lichtwark'sche vorliegt, so fehlte bisher eine zusammenfassende Bearbeitung dieses Gebietes bei Dürer. Die vorliegende Abhandlung macht den Versuch, gerade diesen Zweig Dürer'scher Kunst zu beleuchten und zu zeigen, dass schon er von italienischen Einflüssen stark berührt wurde, dass ihn aber seine grosse Selbständigkeit und echt deutsche Liebe zur Natur bewahrte, in einseitige Nachahmung fremder Formen zu verfallen. So war es ihm möglich, auch im Ornamentalen seinen Schöpfungen den eigenartigen Ausdruck seines künstlerischen Wesens zu verleihen.

Ja selbst da, wo er so vielen Vorschriften gerecht werden muss, wie in der Ehrenpforte, weiss er noch eine befriedigende Lösung zu finden, wobei zu betonen ist, dass der Gesamteindruck durch die Mitarbeiterschaft zahlreicher Gehilfenhände leiden musste. Sie alle zu sondern, war nicht der Zweck vorliegender Abhandlung; nur Dürer's Anteil sollte hervorgehoben werden. Die kurze Ablehnung dagegen, die dem Triumphzug zu teil wurde, hoffe ich in einer Arbeit, die sich mit der Ornamentik in Dürer's Schule eingehend beschäftigen soll, näher begründen zu können.

In der Beigabe von Illustrationen suchte ich mich auf die notwendigste Erläuterung des Textes zu beschränken und dabei die Entwickelung der einzelnen Motive systematisch zusammenzustellen.

Digitized by Google

Auch an dieser Selle sage ich Herrn Geh. Hofrat Professor Thode für die vielen Förderungen und Anregungen, die ich von ihm erfahren habe, meinen ergebensten Dank.

Ebenso fühle ich mich zu Dank verpflichtet den Herren Kirchenrat Michahelles und Professor Paul Rée in Nürnberg für gütige Mitteilung über das Pfinzing'sche Glasfenster, sowie den Herren Geh. Reg. Rat Dr. Lippmann in Berlin für die freundliche Erlaubnis zur Reproduktion zweier Zeichnungsdetails aus seinem grossen Dürerwerk und Professor Kräutle in Stuttgart, der mir die Veröffentlichung der im dortigen Kupferstich-Kabinet gemachten Aufnahmen in liebenswürdigster Weise gestattete.

Heidelberg, im August 1902.

Valentin Scherer.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite.

Einleitung 1

Erstes Kapitel 4

Jugendentwickelung. — Abhängigkeit vom Schuleinfluss. — Nachwirken der Goldschmiedetechnik. — Erstes Auftreten von Renaissanceformen. — Die Werke bis 1500.

Zweites Kapitel 30

Allmähliche Befreiung von der Tradition. — Stärkeres Betonen der Gesetzmässigkeit. — Die Werke von 1500 bis zur italienischen Reise 1505.

Drittes Kapitel 53

Starkes Anlehnen an italienische Kunst, ihr grosser Einfluss auf die ersten Arbeiten nach der Reise. — Die Werke während und kurz nach der italienischen Reise, von 1506—1510.

Viertes Kapitel 83

Verschmelzung beider Stilarten. — Freies Schalten mit den erworbenen Formen. — Beginn des eigentlichen »Dürer'schen Stils«. — Die Werke von 1510—1513.

Fünftes Kapitel 96

Dürer auf dem Höhepunkt seines Schaffens. — Ehrenpforte. — Gebetbuch Maximilians. — Die Werke von 1513—1527.

Schluss 133

Register 137

Verzeichnis der Abbildungen 140

Digitized by Google

Einleitung.

Seitdem der Deutsche anfing, in der bildenden Kunst selbständig aufzutreten, zeigte er eine ganz besondere Vorliebe für die Ausgestaltung der Ornamentik. In ihr, die ihm erlaubt, seiner Phantasie am ungehemmtesten zu folgen, äussert sich das Wesen seiner künstlerischen Anschauung und daher seine nationale Eigentümlichkeit ganz besonders ersichtlich.

Von hohem Interesse ist es, diesen Werdegang zu verfolgen, die Gesetze zu untersuchen, unter denen sich gewisse Stilwandlungen vollzogen, den Einwirkungen nachzugehen, die von aussen herzutraten. Doch ist eine derartige Untersuchung hier nicht am Platz. Ihre genaue Ausführung würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten, eine kurze Zusammenfassung aber müsste sich darauf beschränken, schon Gesagtes zu wiederholen.[1]

Eines aber muss besonders hervorgehoben werden: Sehr bald verliert, was uns schon im romanischen Stil entgegentritt,[2] der Deutsche das Gefühl für die aus der antiken Kunst überkommene Gesetzmässigkeit und Klarheit der Linie. Das Bestreben, die Ornamentik teppichartig über alle zu schmückenden Glieder auszubreiten, ein «horror vacui» ist überall stark vorhanden und macht sich in der ganzen mittelalterlichen Kunst, selbst bei unseren bedeutendsten Künstlern geltend. Sogar auf einem

---

[1] cf. Thode: «Die deutsche bildende Kunst» in H. Meyer: «Das deutsche Volkstum». Bibliogr. Institut 1898, wo in einem selbständigen Abschnitt gerade die Ornamentik behandelt wird.

[2] Schnaase, Kunstgeschichte. II. Aufl., 1871, Bd. IV, S. 137.

Digitized by Google

Blatte wie dem Schongauer'schen Hopfen,[1] einem der schönsten Ornamentstiche der Gotik, wird solche Klarheit der Linie vermisst. Aller Naturalismus kann uns nicht über die vorhandene Ueberfülle hinwegtäuschen. Ja, gerade dieser übertriebene Naturalismus, dieses Bestreben, im Ornament das innerste Leben ausdrücken zu wollen, verleitet den Deutschen zu all jenen Uebertreibungen, die uns oft den reinen Genuss seines Kunstwerkes stören. Und hierin zeichnet sich unter allen wiederum ganz besonders stark der Franke aus. Wie er in seinen Figuren den Ausdruck des Dramatischen zum Höchsten steigert, wie er vor keiner noch so hässlichen Szene zurückschreckt, so kann er sich auch in der Belebung der Ornamentik nicht genug tun. Selbst der harte Stein muss sich ihm gefügig erweisen, er wird behandelt wie weiches Wachs; und ein architektonisches Glied, wie die Fiale, in der sich das letzte Ausklingen emporstrebender Massen bekundet, muss sich biegen und winden, wie ein Blatt.[2] Und wo die Architektur nicht selbst wie ein Ornament behandelt ist, da wird sie derart umwunden und vermengt mit naturalistischen Blattgebilden, dass es zuletzt dem Auge unmöglich wird, aus diesem Gewirre die einzelnen Glieder zu unterscheiden.[3]

Wenn je, so wird es uns angesichts solcher Erscheinungen des XV. Jahrhunderts klar, dass es sich hier um das Ende einer Stilentwicklung handelt und kein Fortschritt mehr möglich war. Ein Neues musste eintreten, aber nur eine starke künstlerische Persönlichkeit konnte die Aenderung herbeiführen. Sie kam in Albrecht Dürer.

Nicht die gewaltigen Ideen, welche des Künstlers Herz beim Schaffen seiner grossen Gemälde bewegten, nicht das tiefe Ringen seines Geistes, das uns aus den Figuren seiner Drucke und Stiche entgegentritt, soll uns hier beschäftigen. Die vorliegenden Untersuchungen gelten einem Teile seiner Kunst, der gewissermassen als Begleiterscheinung neben seinen grossen

---

[1] B. 116.

[2] cf. Das Sakramentshaus in der Lorenzkirche zu Nürnberg von Adam Krafft.

[3] cf. Das Volkamer'sche Fenster in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Digitized by Google

Schöpfungen einhergeht, der, oft nebensächlich und kurz behandelt, doch bisweilen grösseren Umfang annimmt und sich bis zum höchsten Ausdruck steigert: der Ornamentik.

Und wie uns in seinen anderen Arbeiten ein allmähliches Werden, ein Reifen seiner künstlerischen Persönlichkeit entgegentritt, so werden wir auch in seinen Zierformen dem Gang seiner Entwickelung folgen können, um uns durch sie das Bild seines Schaffens zu ergänzen und zu vervollständigen.

So wird uns seine künstlerische Thätigkeit auf diesem Gebiete in drei grossen Abschnitten vor Augen treten und wir werden finden:

I. Abhängigkeit von Schuleinfluss und gotischem Stil, starkes Nachwirken der Goldschmiedetechnik, bis ca. 1500.

II. Allmähliche Befreiung von diesen Traditionen, starkes Anlehnen an italienische Kunst, bis ca. 1510.

III. Verschmelzung beider Arten und schliessliches Entstehen des «Dürer'schen Stiles».

Digitized by Google

Erstes Kapitel.

«Und da ich schreiben und lesen gelernet, nahm er[1] mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk. Und da ich nun säuberlich arbeiten kunnt, trug mich mein Lust mehr zu der Malerei dann zum Goldschmiedwerk. Das hielt ich meinen Vater für. Aber er was nit wol zufrieden, dann ihm reut die verlorne Zeit, die ich mit Goldschmiedlehr hätte zugebracht. Doch liess er mirs nach, und da man zählt nach Christi Geburt 1486 an St. Endrestag, versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemuth, drei Jahr lang ihm zu dienen.»[2]

Mit diesen einfachen Worten erzählt Dürer selbst von der ersten Ausbildung, die er genossen. Dürftig genug, und doch von grosser Bedeutung für die Betrachtung seines Schaffens in seiner ersten Periode! Kein besserer Leitfaden kann uns bei der Beurteilung seiner Werke, die in dieser Zeit entstanden, an die Hand gegeben werden, als Dürer es selbst mit seinem Hinweise tut.

Denn was uns in seiner Ornamentik entgegentritt, das ist jene feine, bis ins Kleinste gehende Detailbehandlung, wie sie der Goldschmied zu geben gewohnt ist. Was wir da an Leuchtern, Kronen, Gefässen und zahlreichen anderen Geräten, sowie an Architektur-Verzierungen sehen, alles scheint bestimmt, von den Instrumenten des Goldarbeiters ausgeführt zu werden. Kein in

[1] Dürers Vater.
[2] Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass, S. 8. Halle a. S. 1893.

Digitized by Google

grossen Zügen laufendes Ranken- und Blattwerk, kein Kapitell in kräftiger Profilierung! Vielmehr ein feines, unentwirrbares Kräuselwerk, Buckelformen, zierliche figürliche Details, reich gefasste Edelsteine und leichte durchbrochene Arbeit!

Darf uns dies verwundern? Sehen wir nicht gerade bei den grössten Meistern, dass sie oft lange unter den ersten Schuleindrücken stehen und erst ganz allmählich sich davon frei machen? Und, genau betrachtet, ist diese erste Lehrzeit, die Dürer bei seinem Vater durchgemacht hatte, ja keine ganz kurze gewesen. Er war fünfzehneinhalb Jahre alt, als er zu Wolgemut in die Lehre kam, — ein für die damaligen Verhältnisse ziemlich hohes Alter. Sein Selbstporträt vom Jahre 1484 (Albertina[1] Nr. 94) und die Madonna von 1485 (Lippmann[2] Nr. 1) zeigen, dass er damals schon gewohnt war, mit dem Stifte umzugehen. Er musste dies in seines Vaters Werkstatt gelernt haben, da ja die Goldschmiedekunst eine gewisse Fertigkeit im Zeichnen voraussetzt. Aus der bis ins Einzelne gehenden Haarbehandlung, namentlich des Engels links vom Trone der Maria, und noch mehr aus den merkwürdig büschelartig behandelten Gräsern rechts unten, deren Blätter am Boden hinzukriechen scheinen, spricht der Goldschmied so unmittelbar zu uns, dass wir wohl zu der Annahme neigen dürfen, Dürer habe in dieser Zeit schon recht gut in der Formensprache solcher Kunst Bescheid gewusst.

Dürfen wir mit Thausing[3] annehmen, dass Dürer ungefähr im 13. Lebensjahre bei seinem Vater als Lehrling eintrat, so war diese Lehrzeit lang genug, um für die spätere Zeit von so grosser Bedeutung zu bleiben, schlägt doch gerade das in jungen Jahren Erlernte und Geschaute im Menschen meist dauernde, unaustilgbare Wurzeln.

Eben in der Goldschmiedekunst aber hatte sich ja die spätgotische Ornamentik zu einem ganz besonders freien Stile ausgebildet, da der Charakter des von ihr behandelten, leicht bieg-

---

[1] Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina herausgegeben von Jos. Schönbronner u. Dr. Jos. Meder. Wien, Gerlach u. Schenk.

[2] Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen herausgegeben von Friedrich Lippmann. Berlin, Grote seit 1883.

[3] M. Thausing: Dürer, 2. Aufl., 1884, Bd. I, S. 55.

Digitized by Google

samen Materials, den Formen lebendiger Bewegung förderlich war. Besonders gern werden architektonische Motive von kompliziertem Organismus, wie namentlich Masswerk und Fialen, verwendet, bis sie in übertriebene, barocke Formen ausarten. Aehnlich wird mit der Krabbe gespielt, die von der Metalltechnik schliesslich in jenes wirre, aus unendlich vielen kleinen und kleinsten Zacken bestehende Kräuselblattwerk verwandelt wird und so siegreich ihren Einzug in die Malerei und in die, ja vielfach auch von Goldschmieden gehandhabten, zeichnenden Künste, vor allem den Kupferstich hält.

Unter dem Einfluss dieser Stilrichtung, die wir hier als bekannt voraussetzen dürfen und daher nicht im Einzelnen zu kennzeichnen brauchen, war Dürer aufgewachsen, hatte er seine Ausbildung erlangt. Denn, war er beim Vater vertraut geworden mit jener feinen Art von Behandlung jeglichen ornamentalen Details, wie sie der Goldschmied gewohnt war, so konnte er nach dieser Seite hin in der Werkstatt Wolgemuts nur weitere Anregung gewinnen. Was aus dessen Atelier hervorgeht, sei es von diesem, oder sei es von Schülern und Gehilfen ausgeführt, zeigt den überreichen spätgotischen Stil im Ornamentalen. Oft — wie in den oberen Abschlüssen der Altarbilder — überwiegt der Gedanke an rein architektonisches Mass- und Stabwerk, bei allem feineren Detail tritt jedoch jene goldschmiedeartige Bildung in den Vordergrund. Ganz besonders bringt sie ein Meister aus Wolgemuts Kreis, der wie Thode[1] nachgewiesen hat, auch in engem Verhältnis zu Dürer stand: Wilhelm Pleydenwurff. Denn jene auf den Aussenseiten des Peringsdörffer Altars dargestellten, in Gold gemalten, Konsolen der Heiligenfiguren finden nur dann ihre richtige Erklärung, wenn wir sie uns in feinem Metall ausgeführt vorstellen. Nur so erklärt sich der schmale Fuss, das zierliche Kräuselwerk der Blätter, die eingestreuten kleinen Figuren, die namentlich gerne bei Tafelaufsätzen Verwendung fanden.[2] Wie leicht lässt sich denken, dass der junge Dürer, der ja von der Goldschmiede-

[1] cf. Thode: Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt 1891, S. 184 f.
[2] J. von Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, Bd. V der «Gesch. der deutschen Kunst» S. 84 f. Berlin 1888.

Digitized by Google

lehre herkam, sich von diesem Meister angezogen fühlte! und dass er als Malerlehrling auch in diesen künstlerischen Besonderheiten von ihm neue Anregungen empfing![1]

Ausgestattet nun mit diesen Anschauungen macht sich der junge Dürer auf die Wanderschaft. Zu Martin Schongauer, dessen Stiche ihm ja längst bekannt waren, lenkt er seine Schritte, trifft aber den Künstler nicht mehr am Leben. Dagegen findet er gastliche Aufnahme bei dessen Brüdern, die wieder Goldschmiede waren. Dies konnte nur dazu beitragen, ihn noch mehr in der eingeschlagenen Richtung zu bestärken, und so konnte auch der venezianische Aufenthalt auf dieser ersten Reise von keiner stark beeinflussenden Bedeutung sein. Alles, was er bisher gelernt und gesehen hatte, musste zu mächtig als Tradition in ihm wirken, als dass er in seiner Formenauffassung hätte wanken können. Mit dem festen Gefühle, selbst einen grossen Stil zu besitzen, wird er dem Neuen, das hier auf ihn einströmte, entgegengetreten sein. Noch war er zu jung, um es klar und zielbewusst aufzunehmen, noch war die Zeit nicht gekommen, da er aus innerem Drange heraus erkennen musste, dass jene ausschweifende spätgotische Formensprache bis zum Aeussersten gediehen und dass es von Nöten sei, zu einem gesetzmässigen Stil zurückzukehren.

Trotzdem mag ihn manche Form als neu und merkwürdig interessiert haben. Er nimmt sie dann unbedenklich in seinen gotischen Stil auf, aber es erfolgt keine Verschmelzung beider Stile. Fremd gehen sie nebeneinander her, wobei das Gotisch-Naturalistische den ersten Platz behält. Was an Renaissanceformen auf den Werken seiner ersten Periode zu erkennen ist, erinnert nun aber vielmehr an Mantegna, als an venezianische Kunst. Dieser ist der Meister, der vor allen Andern einen grossen Eindruck auf den jungen Dürer gemacht hat, welchem manche seiner Kupferstiche schon in Nürnberg unter die Hände gekommen sein mögen. Jetzt, da er so nahe bei

[1] Wilhelm Pleydenwurff ist vielleicht nicht nur in der Zierlichkeit und Goldschmiedeartigen Behandlung der Ornamentik, sondern auch in dem lebendigen Naturalismus der Vorläufer und Lehrer Dürers. Denn er bringt ja hauptsächlich in diesen Konsolen kleine Figürchen aller Art: Waldmenschen, Putten, Vögel in Beziehung zum umgebenden Blattwerk.

Digitized by Google

einer seiner Hauptschöpfungen war, wird er es nicht versäumt haben, die kurze Strecke von Venedig nach Padua zu pilgern, und staunend vor den Malereien der Eremitani-Kapelle gestanden sein.

Aber nach seiner Rückkehr in die Heimat mussten diese grossen Eindrücke allmählich wieder verblassen vor dem Einflusse der heimatlichen, ihm tief vertrauten Kunstweise, die ihn umgab, und in der er ausgebildet worden war. Daher tragen denn auch die Arbeiten seiner ersten Periode in ihren Zierformen einen ausgesprochenen gotischen Charakter, dem italienische Formen, wo sie auftreten, nur untergeordnet beigemischt sind.

Ausgehend von diesen Gesichtspunkten können wir die Werke der ersten Periode in zwei grosse Gruppen einteilen:

I. Arbeiten mit nur gotischen Motiven, II. Arbeiten mit gotischen und Renaissance-Motiven.

In Betracht kommen hauptsächlich Holzschnitte und Kupferstiche, da in Gemälden dieser Zeit so gut wie gar nichts Ornamentales vorkommt, und Handzeichnungen nur in geringer Anzahl erhalten sind.

I. Arbeiten mit nur gotischen Motiven.

Die Apokalypse und die vor 1500 entstandenen Schnitte der grossen Holzschnittpassion sind es vor allem, aus welchen der damalige ornamentale Stil Dürers erkannt werden kann. Freilich spielt das Ornament eine sehr untergeordnete Rolle, die handelnden Personen bedeuten hier Alles. Der Betrachtung sind Anhaltspunkte nur in der Kleidung und in wenigen architektonischen Teilen gewährt.

Unser Augenmerk richtet sich zunächst auf die besonders in der Apokalypse zahlreich vorkommenden Kronen. Hier zeigt sich eine Reihe von Formen, die meist nicht über das hinausgehen, was wir sonst in dieser Zeit zu sehen gewohnt sind.

Der eine am häufigsten gebrachte Typus hat die Zacken gebildet von kleinen, feinen, sich ineinanderschlingenden Stäbchen, welche an ihrem Ende ein Blättchen tragen, sich aber

Digitized by Google

meist zu einem dichten Gekräusel vereinigen. Solche Kronen kommen vor auf B. 63, 67, 69, 71, 73, 74. Sie machen einen unklaren und verworrenen Eindruck. Die zweite Art weist einfache Zacken auf, die, bald hoch, bald nieder gebildet, an ihrer Spitze ein kleines Dreiblatt tragen. Wir finden sie seltener: z. B. auf B. 63 beim dritten Propheten rechts oben, von der Mitte an gerechnet, oder auf B. 67 bei einem der in den Lüften schwebenden Alten. Die dritte Form endlich besteht aus einem teils mehr, teils weniger ausgesprochenen Dreiblatt, dessen Mittelpunkt ein Knopf — als Edelstein oder Perle gedacht — einnimmt. Die Verbindung dieser Blätter geschieht meist durch rankenartige Stäbchen, ähnlich wie bei der ersten Form. Oft ist das Dreiblatt nicht klar durchgeführt und gerne läuft es an den Spitzen in das dem Meister so geläufige Kräuselblatt aus. Das schönste Beispiel hierfür findet sich auf der Kaiserkrone B. 65; andere derartige Kronen z. B. auf B. 63 und 71. Neben diesen drei Hauptarten geht noch eine Reihe von Zwischenformen her, die bald mehr zur einen, bald mehr zur anderen Grundform in Beziehung stehen. Ueberall aber sehen wir, dass eine derartig liebevolle und mannigfaltige Behandlung dieser Details doch nur einem Künstler möglich war, der hierin besonders gut Bescheid wusste. Und dies verdankte Dürer eben seiner Goldschmiedelehrzeit. In dem dritten Typus aber sehen wir ihn freilich schon hinausgehen über das bisher Uebliche; es bereitet sich hier schon jene Ornamentik vor, die er in späteren Jahren zur höchsten Vollendung bringen sollte.

Wie an den Kronen, so finden wir auch an anderen Gerätschaften die spätgotische Formensprache. Schwerter, Helme, Pokale, Schilder, Rüstzeug von Kriegern und Pferden, alles zeigt die Freude des Goldschmieds am Durchbilden des Details, zeigt aber auch das Haftenbleiben an der Tradition. So ist nicht nur der Mantel Gottvaters auf B. 74 mit einer prächtigen, edelsteingeschmückten Schliesse zusammengehalten, und der Aermel des bogenschiessenden Engels auf B. 62 mit Perlen und reicher Stickerei verziert, sondern auch auf der Darstellung der apokalyptischen Reiter, B. 64, hat der zweite der in rasendem Laufe die Wage schwingt, ein zierliches, von Perlen umgebenes Kleinod am Halse hängen, und das Stirnband seines Pferdes

Digitized by Google

ist mit einem Edelstein geschmückt. Ein Schilderer gewaltigster Leidenschaft bewährt der Meister so in sorgfältiger Behandlung selbst des Kleinsten seine Liebe für das Detail.

Eng an die spätgotische Formensprache lehnen sich sodann weiter auch die an architektonischen Teilen angebrachten Ornamente an. Ganz gotisch ist der auf B. 63 vorhandene Tron mit seinem feinen Kräuselwerk, das die Seitenpfosten krönt. Etwas reicher sind nur die drei Altäre verziert auf B. 68, 69, 70. Ueber einem einfachen, stark an die Metalltechnik erinnernden Rundbogenfries ziert eine spätgotische Masswerkfüllung den Altar auf B. 68, (Taf. I, a) dessen Abschluss nach aussen rechts und links durch einen kräftigen, naturalistisch als Ast gedachten Rundstab gebildet wird. Eine Art von Kielbogen stellt die Hauptlinie des steinartig profilierten, durcheinander geschlungenen Masswerkes dar, zwischen dem sich noch — vom Holzschneider allerdings stark verdorben — die Andeutung von Dreipässen befindet. Damit noch nicht genug ragen von den beiden unteren Ecken stark gekrümmte Fialen weit in die Seiten hinein, ganz uneingedenk ihres Charakters, den letzten Ausklang der nach oben strebenden Linie zu bilden. So sehr wurzelt Dürer noch in den Anschauungen seiner Zeit, dass er sogar jene, allen Gesetzen hohnsprechende Vergewaltigung dieses architektonischen Gliedes mitmacht. Freilich, mässig erscheint noch dieses tolle Spiel der Linie, betrachten wir Dinge wie das am Ende des Jahrhunderts entstandene Sakramentshäuschen von Adam Krafft in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Und als ob diese Bewegung schon nicht mehr genüge, vielleicht aber auch im richtigen Gefühle, dass, als Stein gedacht, derartiges unmöglich ist, befindet sich im unteren Bogen links schon die Andeutung eines Blumenzweiges mit Blüte. Was hier nur angedeutet ist, wird auf dem nächsten Blatte, B. 69, (Taf. I, b) verwirklicht. Obwohl der Gedanke daran festgehalten ist, so ist die Füllung des Mittelstückes des Altars nicht mehr in architektonischem Masswerk ausgeführt, sondern der weitere Schritt ist gethan: aus dem Stein ist die lebendige Pflanze geworden. Damit tritt uns zum ersten Male ein Moment entgegen, das durch Dürers ganze Kunst als einer der wichtigsten Faktoren hindurchgeht: die naturali-

Digitized by Google

stische Belebung jedes einzelnen Gliedes der Ornamentik. Und wenn er hier in seinen ersten Anfängen sich noch in den Grenzen des Hergebrachten bewegt, ja wenn er, seiner Zeit folgend, in der naturalistischen Betonung des Masswerkes ein eigentlich Unausführbares zu geben sucht, so deutet dieser Versuch doch schon darauf hin, dass gerade er dazu berufen sein sollte, hierin dereinst das Vollendetste und Höchste zu leisten.

Im Gegensatze zu dem oben geschilderten Altare und seiner unklaren Masswerkfüllung ist hier die Form schon viel einfacher und klarer entwickelt. Den Grundton gibt wieder der Kielbogen an, zu dem sich zwei kräftige, von den Ecken unten gegen die Mitte zu laufende Aeste wölben. Kurz vor ihrem Ende überschneiden sie sich und an ihrer Spitze tragen sie ein Blattbündel, an das zwei aus den gleichen Ecken kommende, in steilem Bogen laufende Aeste anstossen. In ihnen klingt der Gedanke an die Architektur noch am meisten nach, denn sie können ihren Charakter als Fiale nicht ganz verleugnen, und es ist gut, dass sie in die Blattbüschel endigen und so von diesen noch etwas Leben empfangen. Zwei andere Aeste gehen noch von der Mitte unten mit Ueberschneidung des Kielbogens nach den Fialenästen, um in diesen zu endigen. So entsteht das Schema eines ganzen und zweier halben Kielbögen, das sich auch — nur in streng architektonischer Weise — an den beiden Seiten des Altars wiederholt. All diese lebendigen Aeste sind besetzt mit munter sich ringelndem Blattwerk. Aber gerade hier kann man sehen, wie sehr der junge Künstler noch zu ringen hat mit den Formen, denn nur ganz selten gelingt es ihm, ein wirkliches Blatt darzustellen, unter der Hand wird ihm das meiste zu jenem feinen Kräuselwerk: der Goldschmied kann sich noch immer nicht verbergen. Der Abschluss des Altars wird gebildet durch eine einfache Platte, an deren Ecken sich vier Engelsköpfe befinden. Sicherlich darf darin kein fremdes, etwa von der italienischen Renaissance entlehntes Moment gesehen werden, sondern sie dienen, wie schon Thausing[1] sagt, zur Verdeutlichung des Textes: «Und der sechste Engel posau-

[1] l. c. I, S. 258.

Digitized by Google

nete und ich hörte eine Stimme aus den vier Ecken des güldenen Altars.» [1]

Einen von den Formen dieser beiden Altäre recht abweichenden Charakter trägt der auf B. 70 (Taf. I, c.) dargestellte, wie abseits, in einer Mandoria schwebende, und von Engeln verehrte Altar. Seine eigentliche Bedeutung geht aus dem betreffenden Kapitel der Apokalypse nicht hervor, jedenfalls schwebte Dürer die Erinnerung an den mehrfach erwähnten goldenen Altar vor. Eine bedeutende Vereinfachung ist hier vor sich gegangen. Dies zeigt schon das Vorkommen grösserer leerer Flächen. Von zwei naturalistisch gedachten, astartigen Eck-Säulchen gehen Rundbögen nach einer Mittelsäule. Dazwischen befinden sich noch zwei durch einen Kielbogen verbundene Säulchen, die je einen halben Kielbogen nach den Ecken rechts und links senden. So entsteht ein reiches Durcheinandergreifen von Bögen, das noch vermehrt wird durch allerlei kleine Stäbchen und Aestchen, die von den einzelnen Bögen ausgehen. Im Gegensatze zu den beiden naturalistischen Ecksäulchen sind die drei mittleren nicht so lebendig dargestellt, dafür bestehen sie aber aus mehreren gewundenen Stäbchen mit zierlicher Basis und Kapitell. Alles ist nur in ganz feinen Linien und wieder im Goldschmiedgeschmack ausgeführt.

Doch hiermit sind auch diejenigen Blätter, die uns den Künstler nur in dem bisher gewohnten Stile arbeitend zeigen, schon erschöpft, wir müssen uns mit dem wenigen begnügen, das sich aus ihnen ergibt und uns jenen Arbeiten zuwenden, die den Meister zeigen, wie er neue, bisher der deutschen Kunst unbekannte Elemente aufnimmt und verarbeitet.

II. Arbeiten mit gotischen und Renaissance-Motiven.

Neben den bis jetzt besprochenen, entstand in der gleichen Zeit eine Anzahl von Werken, die uns zeigen, dass Dürer an dem Neuen, das ihm die italienische Renaissance bei seiner ersten venezianischen Reise darbot, nicht gleichgültig

[1] Geheime Offenbarung des Johannes, K. 9, Vers 13.

Digitized by Google

vorübergegangen ist. Aber es handelt sich jetzt, wie schon erwähnt, noch nicht um das bewusste Einführen eines neuen Stiles, denn auf den gleichen Blättern treffen wir gotische und Renaissance-Motive nebeneinander hergehend. Dürer hatte in jener Zeit offenbar noch nicht die Gesetzmässigkeit, welche, auf die Antike zurückgehend, der Ornamentik der Renaissance eigen ist, erfasst, er, war noch zu sehr in den Traditionen seiner Schule befangen.

Schon v. Zahn[1] hat darauf hingewiesen, dass auf der Marter des hl. Johannes, dem ersten Blatte der Apokalypse, B. 61, Renaissance-Motive vorkommen. Im Mittelgrunde links ragt hinter dem Tron des Kaisers ein Palast empor, der inmitten seiner gotischen Umgebung einen ganz fremden Eindruck hervorruft. Ein mit einer Muschelfüllung versehener Rundgiebel und ein breites, figurengeschmücktes Gesims bilden den oberen Abschluss, unter dem sich ein Fries mit der Andeutung eines Tierschädels und zweier Guirlanden befindet. Wickhoff[2] hat den Nachweis zu liefern versucht, mit welchem venezianischen Gebäude dieser Palast am meisten Aehnlichkeit habe, und nennt die Scuola di San Marco. Ich glaube, dass wir hier von einem bestimmten Bauwerke absehen müssen. Wir haben es vielmehr nur mit einem ganz allgemeinen Eindruck zu tun, der nachklingt und hier zum erstenmale sich äussert. Es wird ganz ersichtlich, wie die Phantasie des Künstlers, der bisher nur die hohen spätgotischen Giebeldächer zu sehen gewöhnt war, durch die befreiende Wirkung, die ein derartiger Gebäudeabschluss auf das künstlerische Gefühl hervorbrachte, stark angeregt wurde. Bescheiden genug nimmt sich freilich der kleine Palast aus. Es ist, als ob sich die neue Form noch nicht recht ans Licht wage und noch nicht im stande sei, mit den alten Formen den entscheidenden Kampf aufzunehmen. Denn im Vordergrunde herrschen noch diese und breiten sich über alle Gegenstände aus. Wieder tritt das Gold-

---

[1] A. v. Zahn: Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance. Leipzig 1866, S. 43.

[2] Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Bd. I, 1880: «Dürers Studium nach der Antike».

Digitized by Google

schmiedeartige hervor. Mit der grössten Liebe und Sorgfalt sind die Schmuckstücke behandelt, die der tronende Kaiser trägt. Besonders schön ist das Szepter ausgestattet, dessen Bekrönung durch eine herrliche Kreuzblume gebildet wird. Aber auch die Kette mit dem Kleinod, die den Turban umschliessende Krone und endlich das Prunkschwert, das ein neben dem Kaiser stehender Diener hält, sind Prachtstücke ihrer Art. Nicht minder verrät den Goldschmieden die Ornamentik der architektonischen Teile. Wie seltsam wirkt doch neben der einfachen, derben Profilierung des Trones die feine Füllung der Seitenwange mit ihrem reichen Rankenwerke! Auch hier ist das Bestreben, ein naturalistisches Motiv zu geben, nicht zu verkennen, nämlich in dem knorrigen Ast und in einer fast verschwindenen Traube. Aber, wie schon bei der Altarfüllung von B. 69, gehen die Blätter in Kräuselwerk über und wollen so den Gedanken an ein wirkliches Leben nicht recht aufkommen lassen.[1] Den gleichen Charakter trägt die am Fusse des Trones als Eckblatt angebrachte Krabbe. Diese Fülle von dünnen, in allerlei Bewegungen sich verlierenden Blättchen mit ihren Zacken und Spitzen kann nur hervorgegangen sein aus dem Formengefühl eines Meisters, der gewohnt war, mit solch feinem Material umzugehen.

So kann uns der alte Stil, der freudig sein Wesen treibt, fast vergessen machen, dass auf dem gleichen Blatte zum erstenmale Motive der Renaissance auftreten. Aber dieses «Neue» hat doch feste Wurzeln geschlagen im Inneren Dürers und versucht immer wieder, wenngleich oft vergeblich und in kaum zu erkennender Umgestaltung, neben dem Alten zur Geltung zu kommen. Mantegna's Kunst ist es vor allem, deren Nachwirkung nicht nur im Figürlichen, sondern auch im Ornamentalen sich geltend macht. Sind es im Figürlichen die plastisch-monumentalen Formen und Motive, die manigfaltige Verkürzung und der dramatische, zur höchsten Leidenschaft gesteigerte Ausdruck der Gesichter, welche Dürer mächtig anregen, so zeigt sich im Ornamentalen sein Einfluss besonders in Rüst-

[1] Es ist hierbei zu bemerken, dass auch der Formenschneider, der das neue Motiv nicht verstanden hat, manches verdorben haben kann.

Digitized by Google

ungen — namentlich Helmen — in Kandelabern und in der ersten Anwendung von Fruchtbändern.

Die beste Gelegenheit, alles was von Formenanschauung in ihm lebte, zum Ausdruck zu bringen, war Dürer auf der Berufung des hl. Johannes, B. 62, (Taf. I, d) gegeben. Der Text verlangt die Darstellung von sieben goldenen Leuchtern, und appelliert daher an die Phantasie des Goldschmiedes. Der Künstler aber gibt einen solchen Reichtum von Formen und Motiven, dass es zuerst fast unmöglich ist, einen klaren Ueberblick zu gewinnen. Es ist, als ob uns die prächtigsten Zierstücke eines reichen Schatzes vorgeführt würden: jedes ein Meisterwerk, durchgebildet bis in's feinste Detail! Was aber doch sogleich auffällt, bei längerer Betrachtung wird es zur Gewissheit: hier herrscht nicht mehr die Gotik allein. Viele Motive treten auf, die uns wohl längst bekannt sind, die aber Dürer selbst als neu und eigentümlich in die deutsche Kunst zum erstenmale aufnimmt. Die italienische Renaissance beginnt ihren Einzug in das deutsche Kunstgewerbe zu halten. Nicht leicht wird es ihr gemacht, kräftig sträubt sich das Alte, das sich nach Belieben in einer schrankenlosen Willkür ergehen konnte, gegen den Zwang neuer Regeln, die jetzt mit einemmale ihm auferlegt werden sollen. Mit aller Macht kehrt es sich gegen diese, ihm fremde und unbequeme Art, und rafft in dem Kampfe nocheinmal all seine Kräfte zusammen ja es gelingt ihm, noch auf kurze Zeit den Sieg zu erlangen und jene Formen sich unterzuordnen.

Gerade der Umstand aber, dass Dürer sich nicht ohne weiteres dem Renaissance-Stil mit seinen schönen, abgerundeten Formen der Ornamentik hingab, ist ein Beweis seiner künstlerischen Grösse.

Wenn er schon jetzt einzelne italienische Formen aufnimmt, so geschieht es — wie betont — mehr der Merkwürdigkeit halber, die ihm dies und jenes beachtenswert erscheinen lässt. Er hat den Zusammenhang, der in der fremden Kunst besteht, noch nicht erkannt und verquickt naiv das Fremde mit dem Traditionellen. So entstehen jene merkwürdigen Mischformen, die wir vor allem an den sieben Leuchtern zu beobachten haben.

Digitized by Google

Wie venezianische Architektur auf der Johannesmarter, so ist es hier Mantegna, an den er sich als Vorbild hält. Von ihm sind die neuen Elemente, welche in den Leuchtern auftreten, entlehnt. Vier Blätter vom Triumphzuge des Cäsar, jener gewaltigen Schöpfung Mantegna's, welche einst den Palazzo nuovo in Mantua schmückte, sind teils von Mantegna selbst, teils von Schülern in Kupfer gestochen worden. Sie müssen Dürer bekannt gewesen sein — sei es, dass er sie auf seiner ersten italienischen Reise gesehen und dort kopiert hat, oder dass er selbst, oder einer seiner Freunde im Besitze von Originalstichen war.[1] Auf einem dieser Blätter, den «Elephanten im Triumphzug», B. 12, kommt eine Reihe von Kandelabern zur Darstellung, denen manches in Dürers sieben Leuchtern nachgebildet erscheint.

Reich verschnörkeltes, zu dichtem Gewirr vereinigtes Kräuselwerk, das nur einmal beim mittleren Leuchter rechts — den Charakter eines lebendigen, ziemlich schmalen, gezahnten und mit langer Spitze versehenen Blattes annimmt, bildet den oberen Schaft-Abschluss, der weitausladend das einfache Schüsselchen trägt. Hoch und schmal ist der reichgegliederte, kandelaberartige Schaft, und breit wiederum der Fuss. Aber zeigt das obere Ende bei fast allen noch eine Uebereinstimmung, so tritt uns die reichste Verschiedenheit in jenen anderen Teilen entgegen; kaum ein Glied ist gebildet, wie das andere.

Fast an ein spätgotisches Prunkgefäss erinnert der Leuchter rechts im Hintergrund. Mit seinen am Fusse runden, am Schafte langgezogenen, birnförmigen Buckeln dürfte er nur etwas breiter sein, und der Doppelpokal wäre fertig. Ist es einer jener merkwürdigen Zufälle, oder geschah es mit Absicht, dass dieser rein gotische Leuchter ganz nach dem Hintergrund gedrängt wurde? Kommt es uns nicht fast vor, als solle damit ausgedrückt werden, dass nun etwas Neues auftritt, welches das Alte immer mehr zurückdrängt?

---

[1] Dass Dürer sich vom Jahre 94 an mit Mantegna beschäftigte und dessen Stiche kopierte, das zeigen zwei in der Albertina aufbewahrte Handzeichnungen von 1494: Das Bacchanale mit dem Silen und der Tritonenkampf. [Abgeb. in Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Nr. 605 und 631.]

Digitized by Google

Denn an den anderen Leuchtern gehen neben allerlei gotischen Formen auch eine Reihe von Renaissancemotiven her.

Der Kampf, der sich hier zwischen zwei gänzlich verschiedenen Stilarten abspielt, führt zu den merkwürdigsten Formen. Recht gotisch mutet der mittlere Leuchter rechts an, mit seinen verschlungenen Baumstämmen, welche aus dem mit Vögeln belebten Fusse hervorwachsen. Es wäre eigentlich der passende Unterbau für einen Tafelaufsatz bei dem ja derartige Bildungen gerne vorkommen.[1] Diese verschlungenen Stämmchen sind oben jäh abgebrochen — ein Motiv, das Dürer auch später noch gerne anwendet — und tragen einen runden Knopf, wie er sich, in dieser Weise als Zwischenglied verwendet, vielfach bei Mantegna und in der ganzen italienischen Renaissance findet. Aber Dürer begnügt sich nicht, nur einen einfachen, runden Knopf darzustellen, der Drang nach Belebung macht sich geltend; und während die untere Hälfte die Andeutung von langen Rippen zeigt, wird die obere von zusammengebundenen Blättern gebildet, deren Spitzen sich wieder öffnen, um einen mit einfachen Windungen versehenen Stab aus sich heraus wachsen zu lassen.[2] Damit tritt ein zweites für die Dürer'sche Kunst wichtiges Moment auf: Das bewusste Streben, ein Motiv aus dem anderen herauszuentwickeln. Noch macht sich dies hier nicht so deutlich geltend, wie wir es auf vielen späteren Werken beobachten können; aber der Anfang ist gemacht.

Aehnliches, nur noch reicher verschlungenes Astwerk bringt der hinterste Leuchter links. Aus leichtem Kräuselwerk wächst es hervor und birgt in seinen Windungen eine Kugel. Aber nur ein kurzes Stückchen Leben ist ihm diesmal vergönnt; bald wird es zerdrückt von einem, im Gegensatz zu diesem organisch Lebendigen metallisch hart wirkenden Halbknopf, dessen

---

[1] Siehe S. 6.

[2] Diese Form des Knopfes hat wohl kaum etwas zu thun mit dem in Italien so vielfach vorkommenden Granatapfel. Auch Dürer verwendet ihn später häufig, wobei er ihn auch gerne zusammenbindet und die Blätter noch leicht überfallen lässt, aber diese Form unterscheidet sich doch wesentlich von der hier angebrachten. Hier handelt es sich um die freie Belebung eines Dürer zu tot erscheinenden Motives.

Digitized by Google

Zacken und Windungen zu einem mit vielen kleinen Buckeln schuppenartig verzierten Schaft führen. Obwohl der spätgotische Stil die Buckeln kennt und liebt, so machen doch in dieser Aneinanderreihung die vielen kleinen Buckeln, mehr den Eindruck von Schuppen und man könnte in ihnen eine Erinnerung an einen Kandelaber, wie ihn Mantegna auf B. 12 als ersten links bringt, finden. Als ob sich aber das unten angedeutete Leben nicht vernichten liesse, treten über dem Buckelschaft plötzlich kleine Blättchen hervor, die einer nach oben gerichteten Traube Stütze bieten. Damit gibt Dürer die zweite Lösung der Gestaltung des Mittelknopfes. Dort eine Reihe zusammengebundener Blätter, hier eine Traube mit zurückfallenden, schmalen, spitzen Blättchen, die im Goldschmiedstil gehalten, nicht als Rebblätter gekennzeichnet sind. Durch den eben angezogenen Vergleich gewinnt diese zweite Lösung nicht. Denn wenn sich dort die Fortsetzung des Schaftes eigentlich von selbst ergab, so wirkt es hier gezwungen, dass auf der Traube nochmals ein Stück Schaft aufgesetzt ist. An Leben fehlt es diesem freilich nicht, denn er besteht aus schmalen aufwärtsstrebenden Lorbeerblättern.

Das gleiche Blatt findet sich zur Bekleidung des unteren Schaftteiles beim mittleren Leuchter im Vordergrund. Nur ist es hier nach unten gekehrt. Auf die innigste Weise hängt es zusammen mit dem Fusse, in dessen Kräuselwerk es übergeht. Besonders deutlich ist es hier zu erkennen, dass auch dieses Kräuselwerk ursprünglich von einem Blatt abstammt: und zwar von einem langgezogenen, schmalen, meist im Profil gesehenen Blatt, das immer das Bestreben hat, sich in rücklaufender Bewegung aufzurollen, und dabei in der Richtung des Rücklaufs kleine, kurze Blättchen absendet. Seinen Ursprung mag es in jenem zur Dreiteilung und selbständigen Bewegung der einzelnen Teile neigenden Distelblatt haben, das die spätgotische Kunst ja häufig anwendet und zu den unmöglichsten Bewegungsmotiven benutzt. Hier hat es seinen Charakter als Blatt völlig eingebüsst; nur höchst selten kommt es in der eben beschriebenen Deutlichkeit vor, meistens wird es benutzt zu einem unklaren, undefinierbaren Gemisch von Linien, denen das Auge vergeblich zu folgen sucht. Inmitten dieses Kräuselwerkes,

Digitized by Google

durch die gewundenen Hörner eng mit ihm verbunden, befinden sich am Rande des Fusses rechts und links und in der Mitte vorne drei Widderköpfe. Sie können ihre Herkunft aus Italien nicht verleugnen. Dort dienen sie — wozu der platte breite Schädel sich vorzüglich eignet — namentlich zur Belebung von abgeschrägten Ecken. So konnte sie Dürer auch auf dem grossen Leuchter des Mantegna'schen Kupferstiches angewendet finden, und ohne viel nach ihrem wirklichen Zweck zu fragen, nimmt er sie herüber in sein Werk und bedient sich ihrer an einer Stelle, wo sie eigentlich gar nicht hinpassen. Deutlich können wir hier sehen, dass das Aufnehmen solcher fremden Motive nicht in zielbewusster Weise geschieht, dass keine Klarheit über ihr Wesen herrscht, sondern dass lediglich die Freude daran, und das Streben, seinen eigenen Formenschatz zu vergrössern, den Künstler zu ihrem Anbringen veranlasst.

Wie bei seinen oberen Abschlüssen, ist Dürer doch auch bei den Füssen einmal wenigstens abgewichen von seinem Kräuselblatt und im ersten Leuchter rechts der Natur etwas näher getreten, indem er hier eine ausgesprochene Blüte und Blätter gibt. Ganz kann die Verschnörkelung zwar nicht fehlen, aber sie ist diesmal auf die langen Blattstiele verwiesen, von denen sich einige recht deutlich bemerkbar machen. Aus diesem lebendigen Boden wächst, in scharfem Gegensatze dazu, der ganz andere Motive zeigende untere Schaftteil hervor. In mehrfachen Absätzen, die durch leichte Profilierung getrennt sind, baut er sich, reine Renaissanceformen zeigend, auf. Es ist die Absicht vorhanden, etwas in der Art jener kandelaberartigen Renaissance-Aufsätze zu geben, wie sie bei Mantegna vorkommen. Dabei ist in diesen Aus- und Einbiegungen zum erstenmale darauf Wert gelegt, den Kontur zu beleben, und auf seine Ausgestaltung Wert zu legen — ein Hauptzug, der die Gotik von der Renaissance unterscheidet.[1] Unmöglich kann man bei diesen Gliedern aussprechen, woher Dürer sie genommen hat. Sie sind der italienischen Renaissance allgemein geläufig und finden sich mannigfach an Gegenständen des Kunstgewerbes wie auch auf Bildern und Stichen.

[1] v. Falke l. c. S. 120.

Digitized by Google

Viel Leben zeigt wieder der nun folgende Teil des Schaftes. Von rechts und links streben, zuerst einen Knopf bildend, lange, vom Profil gesehene Blätter in die Höhe, aus denen, wie aus einer Hülse, ein Blätterstab ähnlich dem des hintersten Leuchters links hervorwächst. Zeigt der Schwung der Linie wieder den deutlichen Versuch der Konturbelebung, so tritt als neu hinzu, dass Dürer einen Uebergang geben will zwischen dem unteren Teil des Schaftes und der nach der Höhe strebenden oberen Hälfte. Erreicht wird dies dadurch, dass die aufwärts gerichteten Blätter verbunden werden mit einer Reihe nach unten gerichteter Motive wie sie Dürer aus den wunderbaren Pilasterfüllungen der Lombardi in S. Maria dei Miracoli in Venedig bekannt sein mochten. Dort wächst die Ranke meist aus einem Akanthusblatte hervor, dessen eine — grössere — Blattreihe nach oben gekehrt ist, während ein anderes Blatt umgeschlagen wird und in abwärts gehender Richtung die Verbindung mit dem Boden, aus dem hervorwachsend es gedacht ist, herstellt. Aber in jener vollkommenen Weise, wie es die Lombardi gethan, vermag Dürer die Aufgabe nicht zu lösen, daran hindert ihn schon der ganz andere Charakter seines Blattes.[1] Auch stehen beide Teile zu weit auseinander und, um sie zu verbinden, schiebt er einen Ring jener bekannten, ihm so geläufigen Kräuselwerkblättchen dazwischen. So befindet sich zwischen zwei aus der italienischen Renaissance herstammenden Motive eine ebenso eigenartige gotische Form.

Können wir schon in diesem Bestreben, beim Emporsteigen die Fühlung mit dem Boden nicht zu verlieren, ein Motiv erblicken, das in der venezianischen Kunst die Lombardi zum höchsten Ausdruck gebracht haben, so werden wir an sie auch erinnert in dem Profillängsblatt, das uns schon oben entgegengetreten war, noch deutlicher aber ausgebildet ist bei der oberen Hälfte des Leuchters vorne in der Mitte. Hier finden wir es durchgeführt bis nach oben als Belebung eines sonst recht eintönigen, wie eine Drechselarbeit wirkenden Gliedes. Mantegna

[1] Dass Dürer sich für dieses Motiv besonders interessierte, hängt zusammen mit seinem Streben, für jedes Motiv eine Erklärung zu haben.

Digitized by Google

verwendet dieses, den Kontur begleitende Profilblatt fast nur bei Figuren; wenn er z. B. wie auf B. 19 und B. 20 — Bacchanal mit Kufe, Bacchanal mit Silen — Satyrn damit ausstattet. Bei den Lombardi aber findet sich dies Motiv auch auf gefässartig gedachten Kandelaberteilen von Pilasterfüllungen. Da sich hier auch die gleiche Lösung der Verbindung von oben und unten findet, wie sie die Lombardi ausgebildet haben, so darf der Schluss wohl als berechtigt erscheinen, dass Dürer sich hiebei an sie anlehnt, dass er bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig ihre Werke in S. Maria dei Miracoli studiert, und sich manches davon für immer seinem Gedächtnis eingeprägt hat. Hier dient ihm das Profilblatt nicht nur als der leichte Schmuck eines Kandelabergliedes, es muss ihm auch bei seinem Streben, die Motive auseinander zu entwickeln, hülfreich zur Seite stehen. Und kaum lässt sich eine bessere Form für diesen Zweck finden, denn wie von selbst entwächst dieser Hülse der lebendige Blattschaft. So sehen wir doch schon hier — wenngleich nur vereinzelt — dass Dürer die fremden Motive, die er übernimmt, in seiner eigenen Weise umgestaltet und weiterbildet.

Fanden sich bei alledem bisher wohl einzelne Renaissance-Motive vor, so war der Hauptcharakter der Leuchter jedoch vom gotischen Stile bestimmt. Das umgekehrte Verhältnis zeigt sich bei den beiden noch übrigen links neben Johannes. Hier ist die Renaissance insofern schon durchgedrungen, als sie auf den Kontur sehr bestimmend einwirkt, die geschwungenen Linien, das Ein- und Ausbiegen, das Anbringen von Kugeln und Knöpfen, bedingt. Was bisher vereinzelt angestrebt wurde, ist hier zusammenfassender, obwohl nicht erschöpfend, behandelt.

Bei dem Johannes zunächst stehenden Leuchter findet sich eine Beziehung zu dem unteren Teil des grossen Kandelabers auf Mantegna's Triumphzug. Dürer wollte etwas ähnliches geben, wie das hohe Postament, das dort den eigentlichen Schaft trägt. Aber welche Unklarheit im Aufbau! Statt als unterste Basis zu dienen, wird es selbst schon auf einen hohen, unschön wirkenden Aufbau gesetzt und wird so zum Mittelglied. Ebenso unklar ist die ornamentale Füllung. Vielleicht ist auch, wie bei Mantegna, an eine Palmette gedacht. Da dies Motiv dem Künstler

Digitized by Google

jedoch nicht geläufig ist, macht er daraus eine gestielte Blume mit stilisierten, gleichmässig nach beiden Seiten gehenden Blättern. Der Sförmige Verlauf des Konturs kommt bei Mantegna oft vor, ebenso wie die Form des darüber befindlichen Aufsatzes, nur dass die Formen bei ihm gedrungener sind, während Dürer mehr in die Länge zu ziehen liebt. Die Ornamentierung hier ist wieder ebenso unverständlich wie beim unteren Teile. Am ehesten liesse sich noch an abwärts gerichtete Schuppen denken — ein Motiv, das auch auf Mantegnesken Leuchtern zu finden ist. Darüber wird das uns schon bekannte Motiv mit knopfbildendem Profilblatt und daraus hervorwachsendem Blattschaft verwendet. Schon hier zeigt sich, dass Dürer ohne eine wirklich lebendige Form nicht wohl auskommen kann. Zum Goldschmiedekräuselwerk aber kehrt er zurück in dem dichten Gewirre von widerspenstigem Blattwerk, in welches der kurz lebendig gewesene Schaft übergeht.

Fast ganz aus Renaissance-Motiven endlich ist der letzte Leuchter — in der Mitte links — zusammengesetzt. Beinahe hat es den Anschein, als ob hier der neue Stil die Herrschaft erlangt habe. Zu unterst ein hoher Fuss mit zwei Profilseitenblättern, die, unten weit auseinandergehend, sich gegen oben immer mehr vereinigen und zum Schluss nach aussen gerichtete Voluten bilden; am Boden zwischen den beiden Blättern das bekannte Kräuselwerk! Alles wenig klar und unverständlich! Und doch, da wir nun gesehen haben, wie Dürer oft die Formen italienischen Stiles ohne sie recht verstanden zu haben in seine Kunst herübernimmt, wird es schliesslich nicht allzuschwer werden, darin ein italienisches Motiv zu erkennen: nämlich in Blattwerk auslaufende Löwenfüsse.[1] Nur ist hier alles gestreckter, geradliniger geworden. Der sanfte Schwung des Konturs, der gerade in dieser Form einzig schön zum Ausdruck gelangt, ist freilich verloren gegangen. Aber in der zackigen Ansatzlinie des Blattes am Boden, in den von dem Profilblatt auslaufenden Seitenblättchen und -Voluten, die vom Formen-

[1] Dies wird namentlich deutlich, wenn man sich das Füllwerk hinwegdenkt. Auch die Löwenfüsse als Stütze des untersten Kandelabergefässes finden sich in schönen Beispielen in Sta Maria dei Miracoli.

Digitized by Google

schneider, wie es scheint, sehr missverstanden und verdorben wurden, und endlich in den nach vorne überfallenden Endvoluten, lässt sich doch noch deutlich genug erkennen, wo diese sonst gar nicht zu erklärende Bildung sich herschreibt. Vorbei aber ist es mit allem Leben, das in Blatt- und Kräuselwerk angedeutet war, in dem nun beginnenden Schaft. Glatte, wie aus Holz gedrehte Knöpfe und Profile treten auf, stärker wie alle anderen Formen an Mantegna erinnernd. Und doch ist die Herrschaft der neuen Form, die sich in den geschmeidigen Linien des Konturs auspricht, nur scheinbar. Denn im Inneren dieser Hülle, da lebt und arbeitet es: ein kräftiger, lebensfreudiger Schaft strebt empor, der gleich zu Anfang die ihm auferlegten Schranken mit kühnem Mut durchbrochen und die Fessel gesprengt hat, der sich aber nochmals beugen muss vor der zwingenden Gesetzmässigkeit, nochmals eingeschlossen wird in das dunkle Gefängnis, bis es ihm gelingt, sich entgültig zu befreien. An ihrem schwächsten Punkte wird die Hülle zersplittert und im Gefühle seiner schrankenlosen Freiheit und Kraft verliert sich der Schaft in das wirrste Kräuselwerk, als wolle er, höhnend auf die neue Form, die er so gänzlich überwunden, nun erst recht die tollsten Sprünge machen. So hat die alte Form nochmals siegreich den Kampf bestanden und den ihr auferlegten Zwang bemeistert.

Aber die Renaissanceformen sind doch eingedrungen in die Dürer'sche Kunst und haben sich dort bleibend festgesetzt. Wenn die bisherigen Betrachtungen gezeigt haben, dass auch im Ornamentalen neben Venedig Mantegna vorbildlich gewesen ist, so tritt die Frage in den Vordergrund: hat Dürer in jener Frühzeit die Kenntnis Mantegnesker Formensprache nur aus den Kupferstichen des Meisters gewonnen, oder ist er in Padua gewesen und hat in der Eremitani-Kirche auch die Fresken des Meisters studiert? Die auf den sieben Leuchtern vorkommenden Renaissance-Motive konnte Dürer den Kupferstichen entnehmen, zu deren Kenntnis er leicht gelangen mochte. Aber ein anderes Blatt Dürers: das Ecce homo der grossen Holzschnittpassion, B. 9, (Taf. II. a) zeigt eine Ornamentik von so merkwürdiger Art, dass sie kaum zu erklären ist ohne die Annahme, Dürer habe die Fresken gekannt.

In dem Tor eines durch einen kräftigen Strebepfeiler ab-

Digitized by Google

geschlossenen Gebäudes, wird Christus dem Volke gezeigt. Seite und flacher Bogen des Tores, sind mit parallel laufenden Rundstäben verziert, die sich mehrfach gegenseitig überschneiden und eine breite Auskehlung einschliessen. Eine mässig hohe, schmale Brüstung ist auf der oberen Plattform angebracht; sie bietet gerade Raum genug, dass sich Pilatus darauf stützen kann. Sie ist sowohl vorne wie an der Seitenwange mit den gleichen Rundstäben verziert, die auch in der Ecke am Strebepfeiler sich in die Höhe ziehen und ein auf hoher Halbsäule stehendes Götzenbild einrahmen. Ueber dem Kopfe des Götzenbildes befindet sich baldachinartiges Laubwerk. Ist die ganze Anordnung dieser sich überschneidenden Rundstäbe, das gedrehte Säulchen mit dem Kräuselwerkkapitell, endlich die Brüstung mit ihrer Bekrönung in Gestalt eines phantastischen Tieres rein im Sinne der Gotik gedacht, so wirken die ornamentale Füllung der perspektivischen Schmalseite der Brüstung und der Laubbaldachin über der Götzenfigur fremdartig. In der Brüstungsfüllung geht von einem durch Verschnürung angedeuteten Mittelpunkt dichtes, büschelartiges Laubwerk nach oben und unten. Während die unteren Blätter, die ziemlich unklar und dicht aufeinandergelegt sind, am ehesten noch den Charakter von Reblaub tragen, zeigt der nach oben ziehende Büschel deutlich ein breites Blatt mit kurzer Spitze. Nichts hat diese Anordnung gemein mit gotischen Motiven, dagegen erinnert sie lebhaft an die Umrahmungen der Fresken in Padua in der Eremitani-Kirche. «Ein architektonischer, grauem Stein nachgeahmter Rahmen, welcher als Ornament an einem Stab befestigte Sträusse von Früchten trägt, umschliesst die Felder.»[1] In den Fresken der Wände sind diese Büschel allerdings nur nach unten gerichet, in den Feldern des Gewölbeabschlusses der Apsis aber nehmen sie auch die Richtung nach oben und zeigen dabei ein Blatt, welchem das aufwärts gekehrte bei Dürer ganz ausserordentlich ähnelt. Nur sind die Sträusse nirgends so dicht, wie bei Dürer, sondern in grösseren, nur durch den nackten Mittelstab ausgefüllten Zwischenräumen angebracht. Da wir aber schon mehrfach gesehen haben, dass Dürer eine Häufung von Motiven liebt, dass diese Häufung

[1] Thode, Mantegna, S. 17.

Digitized by Google

gerade im spätgotischen Stile oft vorkommt und dass schliesslich Dürer den entlehnten Formen noch eigene hinzufügt — genugsam haben dies die sieben Leuchter gezeigt — so ist es ganz wohl denkbar, dass er das etwas kahl wirkende Ornament der Freskenumrahmung seinerseits mit dichtem Laubwerk, wie es seinem Geschmacke entsprach, ausgefüllt hat.

Noch merkwürdiger ist die Form des Laubbaldachins, der sich über dem Götzenbilde befindet. Aber auch für ihn wird sich eine Erklärung aus den Fresken der Eremitani-Kirche finden lassen. Aus einem dichten Gewirr von Blättern heraus zieht sich von dem Götzenbilde an, eine Lorbeerguirlande im Bogen gegen das Tor, am Ende in Kräuselwerk ausgehend, dessen einzelne Blätter hier nur etwas grösser gegeben sind. Auf der anderen Seite ist an den Rundstab ein Büschel gebunden, ähnlich wie der obere der Brüstungsfüllung. Von diesem Büschel gehen lange, schmale Blätter, kräuselwerkartig behandelt, aus und verbinden sich mit ebenso gebildeten, die von der anderen Seite herkommen. Das Ganze aber scheint über der Figur zu schweben und steht in schlechtem Zusammenhang mit der Architektur, an der es angebracht ist. Wie kommt der Künstler zu diesem Motive? Der gotische Stil bot ihm nichts derartiges und kaum ist es denkbar, dass des Künstlers eigene Phantasie ohne jegliche äussere Veranlassung zu dieser Aeusserung gelangen konnte. Diese Veranlassung aber findet sich in den Fresken der Eremitani-Kirche. Dort sind in den Feldern des Kreuzgewölbes einzelne, auf Wolken stehende Heilige dargestellt. Die Einrahmung der einzelnen Gewölbekappen besteht in dem schon erwähnten steinartigen Rahmen mit zusammengebundenen Fruchtsträussen. Von der Mitte aber hängen über jeder Figur dichtbuschige Guirlanden herab, die sich mit an die Rahmen gebundenen Büscheln von Laub und Früchten vereinigen und mit üppig flatternden Bändern zusammengebunden sind, die wie bei Dürer das Kräuselwerk gerade über den Köpfen der Heiligen schweben (Tafel II, b). Wohl lässt es sich denken, dass diese Dinge dem jungen Künstler vorgeschwebt haben; aber nicht mehr konnte er sich deutlich an alle Einzelheiten erinnern. Noch war ihm das Motiv einer hängenden Guirlande zu fremd, als dass er es richtig hätte darstellen können, und die

Digitized by Google

flatternden Bänder haben die Form des unvermeidbaren Kräuselwerks angenommen. Aber schon der Gedanke des Ganzen: Laubguirlanden über einer Figur, das von den Seiten gegen oben ziehende Blattwerk, das Bändergewirre, dem das Kräuselwerk bei Dürer entspricht, über dem Kopf der Figur, sind Beweise genug, um eine Beziehung zu Padua wahrscheinlich zu machen. Dazu kommt noch, dass auch dem Motiv des zwischen beiden Rundstäben auf einer Säule stehenden Götzenbildes die Rahmenfüllung zwischen den oberen Breitbildern der linken Wand der Eremitani insofern entspricht, als dort, ebenfalls in einer Hohlkehle zwischen zwei Rundstäben, auf einem Kandelaberaufsatze ein Putto steht. Darüber beginnen dann die herrlichen Fruchtguirlanden. All dies hat sich dem Künstler eingeprägt, aber in der Erinnerung hat sich eben manches verwischt. Die einzelnen Motive treten nicht mehr so deutlich hervor, sie vermengen sich untereinander, dazu kommt, dass des jungen Künstlers Hand noch gar nicht an solche Formen gewöhnt ist, und so findet die Reminiscenz schliesslich ihren Ausdruck in diesem merkwürdigen Blattbaldachin, den man sich auf eine andere Weise gar nicht erklären kann.

Sprechen schon all diese Argumente deutlich für einen persönlichen Aufenthalt Dürers in Padua, so ist damit aber das Beweismaterial noch nicht erschöpft.[1] Das rechte Bild dort zuoberst an der rechten Seitenwand stellt den hl. Jakobus dar, wie er mit einem König spricht, der begleitet von zahlreichem Gefolge heranreitet. Wer der Künstler war, der dieses Bild ausführte, ist noch nicht entschieden.[2] Doch fällt dies nicht schwer für uns in die Wagschale; hier kommt nur in Betracht, dass es sich in der gleichen Kapelle über den Fresken Mantegna's befindet. Der König hat auf dem Haupte eine reichverzierte Krone, deren Haube den Oberleib eines drachenartigen Tieres zeigt: es ist stark ausgebogen, zeigt ein weitgeöffnetes, schnabelartiges Maul und flatternden Haarschopf. Diese merkwürdige Kronenzier findet sich bei Mantegna, der sonst eine grosse Fülle

[1] Von einem weiteren Beweise wird im nächsten Kapitel noch die Rede sein.

[2] Thode, Mantegna, l. c. S. 25.

Digitized by Google

von merkwürdigen Helmformen hat, auf keinem Stiche. Auf Dürer hat aber die lebendige Form grossen Eindruck gemacht, er verwendet sie in ganz ähnlicher Weise auf einem Schnitt sein er Apokalypse, B. 74, wo ein Jüngling der linken Figurengrup pe einen Helm trägt, der dasselbe Tier, nur mehr einem Hah ne gleichend, zeigt (Taf. III, a). Freilich ist der Meister nicht bei dieser Form allein stehen geblieben, sondern er hat sie sogleich mit Seitenflügeln verbunden, die namentlich bei Mantegna's Triumphzugsstichen eine reiche Verwendung finden. Die Gestaltung der Helme beschäftigt Dürer aber auch sonst besonders, vor allem wendet er gern die Seitenflügel an. Sie bringt er in Verbindung mit gewundenen Hörnern und erhält so eine reiche Form der Kopfbedeckung; so findet sich ein Helm auf dem Holzschnitte «Herkules», B. 127 (Taf. III, b). Die reichste Ausbildung dieser Form ist aber erreicht in dem Kupferstiche «der grosse Herkules», B. 73, (Taf. III, c). Hier verbindet er diese Flügel mit dem oben geschilderten Motiv des Tieres, das nun der naturgetreue Oberkörper eines Hahnes geworden ist, fügt noch einen, ebenfalls von Mantegna entliehenen Blattkranz hinzu und hat damit eine höchst lebendige und frische Form erreicht, der man ihre Herkunft nur schwer noch ansieht. Soweit kam der Künstler schon jetzt vor allem durch sein Streben, die einzelnen, von der eigenen, wie der fremden Kunst übernommenen Motive zu beleben.

Und ebenso folgt Dürer seinem Lehrmeister Mantegna mit Vorliebe auch in der Bildung von Rüstungen. Namentlich zeigt sich dies auf Schnitten wie der Geisselung Christi der grossen Holzschnittpassion, B. 8, oder dem Holzschnitte «Herkules» B. 127. Hier ist etwas ganz anderes gegeben, als es sich in der deutschen Wirklichkeit fand, wie sie Dürer z. B. in jener Albertina-Zeichnung von 1498 oder im Paumgärtner'schen Altar uns vor Augen führt. Es ist der Versuch gemacht, den Rüstungen einen antiken Charakter zu verleihen, was sich in der ganzen Form der Panzer, in den Zattelungen des Untergewandes, am Arm und in den runden Gelenkbergen ausspricht. Da die Rüstungen selbst aber keine Ornamentik zeigen, so bedürfen sie hier keiner näheren Erwähnung. Es sei nur beiläufig hingewiesen, dass ausser Mantegna'schen Werken, auch solche, die aus seinem Kreise

Digitized by Google

entstammen, von Dürer studiert worden sind, wie neben der schon angeführten Helmform auch die Tarokkarten beweisen, die Dürer nach italienischen Vorbildern gezeichnet hat. Dort findet sich bei der «Philosophie», L. 215, ein Mantegnesker Panzer und Schild, sowie auf «Jupiter», L. 216, in Mantegneske Rüstungen gehüllte, liegende Krieger.

Mit dem Stiche des Herkules aber sind wir schon am Ende der ersten Periode des Künstlers angelangt. Ein kurzer Rückblick möge die bisher gewonnenen Resultate nochmals zusammenfassen!

Aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgehend und in Wolgemuts Werkstatt ausgebildet, zeigt Dürer in seiner Ornamentik engen Anschluss an den spätgotischen Stil und die detaillierte Behandlung und Arbeit des Goldschmiedes. Daneben tritt schon in den Frühwerken das Studium Mantegna's ein, das sich auch in der Ornamentik geltend macht, und vereinzelt finden sich auch Erinnerungen an Venedig. Wo aber diese Renaissanceformen auftreten, werden sie nicht verwendet, um sich in zielbewusster Weise mit der Gotik zu verschmelzen, oder sie zu ersetzen, sondern beide Stilarten gehen nebeneinander her. Die neue Form wird nur angewendet, um noch einen grösseren Reichtum an Motiven zu erlangen. So entstanden vor allem die sieben Leuchter der Berufung des Johannes.

Dabei hat sich aus verschiedenen Einzelheiten ergeben, dass Dürer in Padua die Fresken Mantegna's gesehen hat — ein weiterer Beweis dafür, dass Dürer auf seiner ersten Wanderschaft die Alpen überschritten hat und in Italien gewesen ist.

Aus der Anwendung beider Formensprachen neben- und durcheinander zeigt sich aber, dass Dürer selbst sich noch nicht klar war, welchen Weg er einschlagen sollte. Das mag auch damit zusammenhängen, dass das Hauptgewicht jener Zeit nicht auf dem behandelten Gebiete liegt. Zu grosse Probleme anderer Art bewegen den Künstler — die Ornamentik geht nur untergeordnet daneben her und tritt eigentlich nur bei zwei Blättern, der Johannesberufung und dem Ecce homo etwas mehr hervor. Trotzdem liessen sich schon hier für die ganze Dürer'sche Kunst bedeutende Momente erkennen: dies ist einmal die

Digitized by Google

naturalistische Belebung jedes einzelnen Gliedes der Ornamentik und dann das bewusste Streben, ein Motiv aus dem anderen herauszuentwickeln.

Noch traten diese Momente nur vereinzelt und nicht immer in der gleichen Stärke auf, aber bald sollte die Zeit kommen, da das Genie Dürers auch diese Bestrebungen zur höchsten Vollendung führen sollte.

Digitized by Google

Zweites Kapitel.

Der Anfang des neuen Jahrhunderts bedeutet auch in Dürers Schaffen einen Wendepunkt. Der nunmehr eintretende Fortschritt geht aus einem höheren Bewusstsein von der Gesetzmässigkeit in der Formensprache hervor.

Schon früh beschäftigen den jungen Künstler nach seinem eigenen Geständnis die Studien über die Proportion der menschlichen Figur. Begeistert schreibt er von Barbari: «der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mass gemacht hätt und dass ich auf diese Zeit liebr sehen wollt, was sein Meinung wär gewest, dann ein neu Kunigreich.» Aber bald merkte er, dass Barbari nicht mit der Sprache heraus wollte und ihm, seinen Grund nicht klärlich anzeige. Da greift er zum Vitruv, um aus ihm sich das Nötige anzueignen. Und «van oder aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genummen und hab darnoch aus meinem Fürnehmen gesucht van Tag zu Tag».[1]

Holzschnitte und Kupferstiche geben uns von diesem Suchen nach Mass und Stil Zeugnis und lassen uns erkennen, dass Dürer gerade hierfür neben der Natur in der Renaissance seine Lehrmeisterin erkannte.

Die äussere Veranlassung dafür, dass diese Studien jetzt besonders stark in den Vordergrund treten, ist darin zu suchen, dass Barbari im Jahre 1500 als wohlbestallter Hofmaler von Maximilian nach Deutschland berufen wird und in Nürnberg seine Wohnung aufschlägt.[2] In dieses und die folgenden Jahre fällt die durch ihn neu angeregte Beschäftigung Dürers mit

[1] cf. Lange-Fuhse, l. c. S. 342.
[2] cf. Thausing, l. c. I, S. 291.

Digitized by Google

den Problemen der Darstellung des Nackten. Neben den Zeichnungen, welche den Stich Adam und Eva vorbereiten, lassen sich eine Reihe derartiger Studien nachweisen, unter denen nur die liegende nackte Frauengestalt der Albertina von 1501, eine auf einem Delphin ruhende ebenfalls nackte weibliche Figur der gleichen Sammlung und allegorische Stiche hervorgehoben seien.

Mit diesem Klärungsprozess, der im Figürlichen vor sich geht, tritt zugleich in der Ornamentik eine Wandlung ein. Bei dem Streben nach Gesetzmässigkeit der Form musste dem Meister klar werden, dass auch hier höhere Regeln zu finden seien, dass es auch für sie bestimmte Gesetze gebe, deren Kenntnis errungen werden müsse.

Schwer war für den Deutschen schon diese Einsicht, schwerer noch die Ausführung. Wo sollte er, der gewohnt war, einer überschwänglichen Phantasie üppige Aeusserung im Ornamente zu gewähren, der in diesem mehr ein Spiel, als eine stilistische Gebundenheit der Formen erkannte, ja ihm das Recht erteilte, oft aus seiner dienenden Stelle herauszutreten und sich als Herr zu gebärden — wo sollte der Deutsche die Kraft, eines Gesetzes hernehmen, um dieser Freiheit Einhalt zu gebieten?

Nur eine Kunst eben, welche auch die Zierformen zum höchsten ausgebildet, die, ohne ihnen ihre Freiheit zu nehmen, doch die Grenzen nicht überschritten hatte, nur die italienische Renaissance durfte hier vorbildlich wirken. Dies konnte Dürer's sinnendem und grübelndem Geiste nicht verborgen bleiben und er hat den Schritt gethan, der vielen nach ihm zum Verderben gereichen sollte, der aber dem grossen Genius nur die Wege öffnete zu neuem, grossem Schaffen.

Nicht plötzlich vollzieht sich aber dieser Uebergang in die neue Formensprache; in vielem lässt sich noch immer der spätgotische Stil erkennen. Aber der Meister strebt danach, sich der fremden Motive ganz zu bemächtigen und mit ihrer Hülfe seine eigenen Formen auszubilden. Es werden jetzt eine Anzahl neuer Elemente aufgenommen, und zwar nun nicht mehr lose neben das Alte gesetzt; es beginnt ihre Verschmelzung und Umbildung.

Wie bisher, so folgt er auch jetzt noch Mantegna. Von

Digitized by Google

ihm übernimmt er vor allem das Füllhorn als neues Motiv in seine Kunst.[1] Eine Reihe in sanfter Windung nach oben gehender Bänder mit Querauskehlungen sind in der Mitte, oben und unten zusammengebunden und fallen an der Mündung in Form von Voluten über, die den daraus hervorquellenden Weintrauben und Blättern eine breite Stütze bieten. So stellt Mantegna auf dem Kupferstiche: das Bacchanal mit der Kufe (B. 19) das Füllhorn dar, und so übernimmt es Dürer. Sehen diese Bänder bei Mantegna noch etwas steif aus, so nimmt Dürer mit ihnen eine Umwandlung ins Lebendige vor: sie sind wirklich nichts anderes mehr, als lose zusammengehaltene Bänder, von denen jedes neben dem Zug nach oben noch seine Eigenbewegung hat. So treffen wir das Gebilde auf drei zeitlich einander ganz nahe liegenden Werken: dem Titelblatt zu Conrad Celtes' quatuor libri amorum von 1502 (Taf. IV), dem Pirkheimer'schen Ex-Libris.[2] und der oben erwähnten Handzeichnung einer auf einem Delphin reitenden nackten Frau der Albertina an.[3] Als frühestes dieser Werke möchte ich das Pirkheimer'sche Ex-Libris ansehen.[4] Die Füllhörner stehen etwas unvermittelt zu beiden Seiten und sind ganz aufgerichtet, wie jenes auf dem Kupferstiche Mantegna's, dem auch das spärlich hervorquellende Weinlaub und die Trauben ähneln. Darüber aber ist ein zweites, von Mantegna entlehntes Motiv angewendet: zwei auf den Füllhörnern stehenden Engelchen halten je eine in der Mitte an einem Tierschädel befestigte Guirlande. Wie die Füllhörner lassen auch die Guirlanden noch schönes Ebenmass vermissen; sie sind noch zu massig gebildet und haben infolgedessen nicht den leichten Schwung nach unten. Ihr Blatt ist vielfach gezahnt und geht somit ganz von selbst in das die Mitte ausfüllende Rebblatt mit

[1] s. Lichtwark, Der Ornamentenstich der deutschen Frührenaissance, Berlin, 1888, S. 9.

[2] Abgeb. bei Knackfuss: Dürer S. 129 in F. Knackfuss Künstler-Monographien Nr. V.

[3] Abgeb. in: Handzeichnungen alter Meister etc. Nr. 573.

[4] Jedenfalls ist das Ex-Libris vor 1504 entstanden, da sich neben Pirkheimers Wappen auch das seiner in diesem Jahre verstorbenen Gattin Crescentia Rieter befindet. S. Alfred Gremser, Albrecht Dürer in seinem Verhältnis zur Heraldik. Heraldisch-genealogische Zeitschrift, Wien 1872, Seite 87.

Digitized by Google

Trauben über. Guirlande, Mittelausfüllung mit Früchten und Putten konnte Dürer von Mantegna entlehnen, dass er aber zu dieser Mittelfüllung Trauben benutzt, ist eigene Erfindung. Und von diesem Augenblicke an datiert die Vorliebe für das Rebblatt, die Dürer fortan an den Tag legt: wo eine Guirlande auftritt, da fehlt nicht als Mittelfüllung das Rebblatt. In den übrigen Teilen des Wappens ist er noch stark im Gotischen befangen, so in den kahlen Aesten, auf denen die Wappenhalter stehen, sowie in dem, namentlich zwischen den beiden Tartschen ganz kräuselwerkmässig behandelten Blatt der Helmdeckenzattelung. Entschieden vorgeschrittener ist in der Anordnung der ganzen Umrahmung das Titelblatt zu den quatuor libri amorum des Conrad Celtes (Taf. IV). Von dem unten angebrachten Schilde als Mittelpunkt gehen zwei Füllhörner schräg nach oben. Ueppiges, naturalistisch behandeltes Reblaub und Trauben entströmen ihnen in reicher Fülle. Plötzlich aber ist dies zu Ende, und knorriges, verschlungenes Astwerk mit spätgotischen, dornblattähnlichen Kräuselblättern bildet den Abschluss. Brächten nicht Putten und Vögel etwas Leben in das Gezweig, es würde einen kaum zu ertragenden Gegensatz zu den lebendigen Weinblättern der unteren Hälfte bilden. Nicht weit aber brauchen wir zu gehen, um die Erklärung für dieses plötzlich hier auftauchende, gotisch verschlungene Astwerk zu suchen. Neun Jahre früher erschien in Nürnberg, geschmückt mit Holzschnitten Wolgemuts und Pleydenwurffs, die Schedel'sche Weltchronik. Und gleich auf dem Titelblatt begegnen wir einem Astgewirre als oberem Abschluss, in dessen Verzweigung sich eine Reihe nackter Putti tummeln. Sie werden Dürer vorbildlich gewesen sein für seine — ja auch auf einem Titelblatte angebrachten — Verzierungen. Aber der Vergleich lehrt auch, wie weit das Dürer'sche Blatt den Holzschnitt der Chronik überragt. Während dort einzelne, hässlich abgehackte Zweige eintönig zu Rundbogen geformt zusammengebunden sind, ohne einem gemeinsamen Stamme anzugehören, hat Dürer bei seiner grossen Naturwahrheit versucht, wirklich ein Ganzes darzustellen. So lässt er schon unten hinter dem Wappen mit den Füllhörnern zwei Aeste hervorwachsen, die zuerst von diesen und dem daraus hervorquellenden Wein-

Digitized by Google

laub verdeckt, nun mit einem Male Spielraum gewinnen, sich frei auszudehnen. Und ebenso gibt er keine einzeln abgehauenen und wieder zusammengebundenen Aeste, sondern versucht von den Hauptästen allerlei kleinere abzweigen zu lassen, die sich infolge ihrer verschiedenen Richtungen überschneiden müssen und nur da zusammengebunden sind, wo der natürliche Wuchs eine andere, als die gewollte Richtung annehmen würde. Ebenso vermeidet er die Fülle der Figuren und gibt nur einen Putto und zwei Vögel. In einem Punkte aber hat sich Dürer nicht zu seinem Vorteile von dem Vorbilde entfernt: er hat — vielleicht um die Klarheit der Astverschlingungen nicht zu stören — das naturalistische Blattwerk aufgegeben und ist zu dem Distelblatt des spätgotischen Stiles zurückgekehrt. Dabei passiert es ihm dann immer wieder, dass die Spitzen in sein geliebtes Kräuselblatt übergehen. Der Goldschmied kommt wieder zum Vorschein. Wie aber in diesem oberen Abschluss gotische Elemente nachwirken, so ist auch Krone und Szepter des Kaisers im alten Stile gehalten und ebenso fehlt am Trone in der Ecke nicht das krabbenförmige Eckblatt in Kräuselwerkmanier, wie es uns schon auf dem Blatte der Johannesmarter entgegengetreten ist.

Am lebendigsten und stofflichsten ist das Füllhorn, das die nackte Frauengestalt der Albertina-Zeichnung in der Hand hält. Hier zeigt Dürer, dass er das Motiv völlig beherrscht und versteht. Und wenn man noch bei Mantegna den Eindruck hat, als seien die Bandstreifen mehr auf eine Unterlage geheftet, wenn das Füllhorn dadurch mehr wie aus Holz gedreht erscheint, so ist dies hier ganz verschwunden. Dürer hat selbständig daran weitergearbeitet und sich dabei enger an die wirkliche Natur gehalten. Das sind nun wirklich nur noch zusammengedrehte Bänder, die von selbst an der Mündung in Voluten überfallen. Das daraus hervorquellende Laub ist nur ganz leicht angedeutet und dient einem bogenschiessenden Amor zur Stütze.

So tritt in diesen drei Werken das Füllhorn zum erstenmale in der Dürer'schen Ornamentik auf, um von jetzt an in allen möglichen Formen und Kombinationen ein herrschendes Motiv in seiner und in der ganzen deutschen Kunst zu werden. Noch lehnt er sich hier stark an sein Vorbild an, noch gibt

Digitized by Google

er, wie Mantegna, das Füllhorn nur aufrechtstehend; bald aber sollte er sich von dieser einseitigen Behandlung los machen und zu grösserer Freiheit in der Anwendung gelangen. Bezeichnend aber für Dürer ist, dass es, trotz aller Anlehnung an sein italienisches Vorbild, doch einen anderen Charakter zeigt; dass auch hier das Leben schärfer gefasst und zum Ausdruck gebracht wird.

Aber nicht so rasch, wie mit dem Füllhorn, gelingt es, andere Ornamente der Renaissance einzuführen. Erst allmählich gewinnen sie an Boden, wird versucht, sie mit den alten Formen harmonisch zu einem Ganzen zu vereinigen. Noch konnte dieser Versuch nicht völlig gelingen, weil des Künstlers Kenntnisse zu gering waren. Denn, abgesehen von den wenigen Stichen italienischer Künstler, die ihm vielleicht in Nürnberg zugänglich waren, sah er sich auf das, was ihm von seiner ersten Reise nach dem Süden in Erinnerung geblieben war, angewiesen. Erst durch einen länger währenden Aufenthalt in Venedig konnte er die dortige Renaissance gründlich beherrschen lernen und sich zu eigen machen, und erst dann jene grosse, harmonische Verschmelzung vollziehen, die seinen ureigenen Stil in der Ornamentik ausmacht.

Diesen Uebergang zu demselben zeigt das Marienleben, in dessen Ornamentik, namentlich auf den früheren Blättern, noch gotische Elemente, wie Astgewirr und Distelblatt, in üppigem Geranke erscheinen, zugleich aber neue Motive auftreten. Nicht allein werden italienische Formen herübergenommen, sondern wir finden auch schon das Streben, die eigenen, spätgotischen Blatt- und Rankenmotive im Sinne der gesetzmässigeren italienischen Ornamentik umzubilden. Und immer stärker und immer zwingender wird dieser Einfluss von Italien her, bis er schliesslich, nach Dürer's zweiter venezianischen Reise, auf allen Gebieten den Sieg davongetragen und seinen herrlichsten Ausdruck in drei grossen Handzeichnungen gefunden hat: dem Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen von 1508, der Madonna in Basel von 1509 und dem Diptychon in Berlin und Wien mit Simson und dem auferstandenen Christus von 1510.

Aber, wie gesagt, weit entfernt noch von diesen Zielen

Digitized by Google

befindet sich der Künstler in den Holzschnitten des Marienlebens. Ganz spätgotisch ist das Kriechwerk mit seinen langgezogenen, wirr durcheinanderlaufenden Blattspitzen auf der Geburt der Maria, B. 80. Und auf der Beschneidung Christi, B. 86, sehen wir an der Hinterwand eine Thüreinfassung, die in der Fülle ihrer Dekoration alle bisherigen Werke weit hinter sich lässt. Und doch, bei einem sehr komplizierten Spiel der Verschlingungen ein sehr anschauliches Schema! Das Tor wird eingefasst von zwei parallel laufenden Aesten, die als Bekleidung seiner Archivolte zwei, ihrem Bogen folgenden, ebenfalls parallel laufenden Stäbe absenden, während sie selbst hoch über den Bogenabschluss hinausragen, oben in spitzen Kielbogen ausklingen und unter dieser baldachinartigen Vereinigung die Figuren der Judith und des Moses bergen. Von den äusseren Stäben dieser Türeinfassung wölben sich nochmals — als sei die Einfassung mit Parallelstäben der Archivolte noch nicht genügend — zwei kräftige Aeste zum Kielbogen, kreuzen sich und schliessen in ihrer Fortsetzung eine hoch oben an der Hinterwand befindliche runde Oeffnung ein. Zwischen diesem Grundschema aber belebt ein lieblicher Reichtum von Verzweigungen die Fläche. Ueberall bricht das ganz spätgotische Distelblatt hervor und umwebt mit seinen langen dünnen Spitzen das Astwerk, in welches ein dicker Putto und — vielleicht in Erinnerung an Venedig — ein Löwe gesetzt sind. Der kleine Kobold scheint mit seinen ungestümen Bewegungen die Zweige auseinanderzudrücken, als wolle er sie noch mehr verwirren. Putto und Astwerk beweisen, dass die vom Titelblatt der Schedel'schen Weltchronik gegebenen Anregung noch nachwirkt. Und nichts ist lehrreicher, als dieser Vergleich! Denn wir sehen hier bei aller Freiheit und Natürlichkeit des Entwurfs entwickelten Sinn für Klarheit und harmonischen Schwung der Linie.

Im Zusammenhang mit dieser Arbeit und dem Titelblatt zu Celtes' quatuor libri amorum steht das in der Ambraser Sammlung in Wien befindliche Glasgemälde von 1504: Die Beweinung Christi.[1] Die Einrahmung geschieht durch dicke

[1] Ich kenne das Werk nur aus der in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung der Baudenkmale, Wien, Bd. VIII 1863,

Digitized by Google

Aeste, von denen oben je ein kräftiger Zweig der Mitte zu abzweigt und durch nochmalige Gabelung eine Art von Kleeblattbogen bildet, in den ein flacher Kielbogen eingeschlossen ist. Zur Ausfüllung der Ecken sind trefflich gebildete Putti in lebendiger Bewegung benützt. Sie haben ihrer Bildung nach wenig mehr mit deutscher Abkunft zu tun und verleugnen nicht ihr südliches Vaterland. Das Astwerk ist ganz so behandelt, wie es Dürer auf den beiden genannten Blättern gibt. Hier wie dort sind die Aeste kahl und nur an den Verzweigungsstellen mit langgezogenen noch oft an Kräuselwerk erinnernden Distelblättern geziert. In allen diesen Fällen ist der Versuch gemacht, das Figürliche in die Ornamentik miteinzubeziehen. Am wenigsten ist dies auf dem Titelblatt für Celtes gelungen, während bei den beiden anderen die Bewegung der Putti sich derjenigen der vegetabilischen Elemente schon anzuschmiegen versucht, wenngleich ein völliger Einklang zwischen beiden noch nicht erreicht ist. Eifrig beschäftigt sich Dürer nun mit diesem Problem. Neben dem Putto kommen aber hierbei, wie schon die Beschneidung Christi zeigt, auch alttestamentliche Figuren in Betracht. Der Künstler der Gotik liebt es ja, in die Leibung der Portale lange Reihen von Figuren, auf Konsolen ruhend und von Baldachinen überdeckt, bis hinauf zum Ende des Spitzbogens anzubringen, ohne dabei vor den der Statik spottenden Konsequenzen zurückzuscheuen. Dürer löst sich in seiner Portalornamentik nicht ganz von der Tradition, aber sein Stilgefühl schützt ihn vor jener Verirrung, und er sucht eine Lösung, indem er jene Schrägstellung der Figuren tunlichst vermeidet und derart mit Ornamentik umgibt, dass sie immer enger mit ihr verwachsen, bis eine völlige Verbindung erreicht ist.

Auf der Begegnung unter der goldenen Pforte, B. 79, (Taf. V a), zeigt der rundbogige Rahmen, der in seinem reichen Schmuck eben das «Goldene» ausdrücken soll, zwischen einfachen Rundstäben Astwerk, das je drei übereinander angeordneten Figuren

---

Tafel IV vorhandenen Lithographie und aus der Besprechung Thausings l. c. II, S. 55. Doch glaube ich, einem so bekannten und gründlichen Dürerforscher, wie es Thausing war, hier folgen und das Werk für Dürer in Anspruch nehmen zu dürfen.

Digitized by Google

Raum gewährt.[1] Dazwischen verschränkt es sich immer so, dass es Baldachin der unteren und zugleich Konsole für die obere Figur wird. Schon durch dieses einfache Mittel ist viel erreicht. Die Figuren stehen in engerem Zusammenhang unter sich, und zugleich ist durch das zwischen ihnen sich einschiebende Astwerk eine einfache Raumausfüllung hergestellt und der Ueberfüllung mit Gestalten gewehrt. Ueber den obersten Figuren teilt sich jeder Stab in zwei Aeste, wovon das eine Paar, als Fortsetzung der Hauptlinie, sich, wie über den unteren Figuren, spitzbogig zusammenschliesst, um mit dem anderen Aestepaar sich noch mehrfach zu verschlingen und schliesslich in eine, aus einem Kelch hervortretende Palmette zu endigen, während die anderen Aeste in das Kräuselwerkblatt auslaufen, das sich auch an den einzelnen Verzweigungsstellen geltend macht. Von der Mitte des Rundbogens aber strebt, zuerst einen Kielbogen bildend, wellenförmig nach unten je ein dicker Ast, reich besetzt mit langen, ebenfalls noch Kräuselwerk ähnlichem Distelblatt, das in rückläufigen, widerspenstigen Bewegungen von ihm wegstrebt und mit seinen langen, unruhigen Spitzen oft wie ein flatterndes Band aussieht. Der Zwischenraum, der noch zwischen der von oben herunterkommenden Ranke und dem von unten aufsteigenden Astwerk bleibt, wird ausgefüllt durch einen nach unten gewendeten Löwenkopf, während die Zwickel zwischen dem Thorbogen und dem Blattrand durch ein reiches, gotisch-gekräuseltes Distelblatt, das von einem dicken Ast ausgeht, geschmückt werden.

Ein grosser Schritt zur Klärung des Ornamentes ist geschehen, eine Reihe neuer Motive aufgetreten! Auf den ersten Versuch, die als Portalskulpturen gedachten Figuren in die Ornamentik einzubeziehen, ist schon hingewiesen worden. Er ist noch nicht völlig gelungen. Bedeutsame Neuerungen aber treten uns erst im Schmuck der Archivolte entgegen. Zum erstenmale ist hier ein Mittelpunkt betont, von dem das Ornament seinen Ausgangspunkt nimmt.

[1] Nicht unerwähnt darf bleiben, dass der Helm der obersten Figur links eine Bildung zeigt, ähnlich der auf S. 54 besprochenen. Er ist zusammengesetzt aus tierartiger Haut, Flügeln und Ammonshörnern.

Digitized by Google

Und während bisher in unklarem Gewinde das Kräuselblatt, um einen Mittelstab kriechend, die Archivolte bedeckte, oder ein dürres Astwerk mit nur spärlichen Distelblättern den oberen Abschluss bildete, ist nun der Gedanke des Kriechwerks aufgegeben. An seine Stelle tritt sieghaft die Wellenlinie der Ranke, welche dem Blatt erlaubt, sich in allerlei schönen Windungen nach den, jeweils von der Ranke freigelassenen Seiten zu bewegen. Freilich, nur der allererste Schritt ist gethan! Denn noch ist der Mittelpunkt nur angedeutet durch das Auseinanderlaufen der beiden Aeste, noch ist die Wellenranke, die durch den Rebstab gebildet wird, unbeholfen, und verschleiern die Distelblätter, die in allerlei rückläufigen Bewegungen sich wirr und kraus nach den Seiten tummeln, wieder die klare Linie, die durch den Ast gebildet wird; noch erinnert ihr Charakter und noch mehr derjenige der beiden grossen Zwickelausfüllungen an das Goldschmiede-Kräuselblatt der früheren Periode. Aber neben der Betonung des Mittelpunktes, neben der Wellenlinie der Ranke hat Dürer noch ein weiteres, für die Entwicklung seines Ornaments höchst wichtiges Moment hier zum erstenmal gegeben: den Rhythmus, der durch Bewegung und Gegenbewegung erreicht wird. Gerade das, was das Ornament der italienischen Renaissance besonders auszeichnet, die Unterbrechung der sonst immer gleichlaufenden Wellenlinie durch ein ruhiges Motiv, wie z. B. Vase oder Maske, auf das von beiden Seiten die Linien des Ornaments zustreben, um ineinander überzugehen, wenn man sie sich durch das Ruhemotiv fortgesetzt denkt, ist auch hier versucht. Denn der Bewegung der Ranke von oben nach unten entspricht die Linie des inneren Astes, der von unten nach oben zieht. Dazwischen liegt als Ruhepunkt der nach unten gerichtete Löwenkopf, durch den hindurch die Linienführung des Ornaments ineinander übergeht. Verglichen mit der italienischen Rankenbildung zeigt sich hier wohl ein minder Vollkommenes. Für die deutsche Kunst am Anfang des 16. Jahrhunderts jedoch ist dies das erste Mal, dass mit den Mitteln, die noch die gotische Formenanschauung bot, etwas derartiges erreicht ist. Sicher aber wäre Dürer nicht zu solcher Klarheit gelangt ohne den Einfluss, den die Kunst Italiens auf ihn ausübte, obwohl be-

Digitized by Google

stimmte Vorbilder sich nicht nachweisen lassen. Wellenlinie der Ranke, Löwenkopf, Palmette und Rhythmus der Bewegung finden sich in zahlreichen Beispielen auf italienischen Arbeiten, vielleicht auch lagen Dürer Titelblätter venezianischer Drucke vor, aber es ist, wie gesagt, nur der Gedanke, den er aus der italienischen Kunst entnimmt, es sind allgemein gültige Gesetze, die er ihr entlehnt. Sie versucht er auf seine eigene Ornamentik anzuwenden, indem er nach ihnen sein naturalistisches Ast- und Blattwerk umgestaltet.

Auf der Verlobung Mariens mit Josef, B. 82, (Taf. V, b) bietet sich ihm Gelegenheit, zu ähnlichen Versuchen. Die Szene spielt sich vor dem Tempel ab, durch dessen offenes Tor man in das Innere schaut. Die äussere Portaleinfassung geschieht wieder in ganz gotischer Weise durch eine Anzahl parallel laufender und sich oft überschneidender Rundstäbe, die oben in einer kleinen Lünette eine, auf einem Ast sitzende, von flatterndem Bandwerk umgebene Eule einschliessen. In der Leibung befindet sich, etwas eingerückt, ein weiterer Bogen, noch reicher und üppiger verziert, wie die goldene Pforte. Das Motiv ist das gleiche: wieder sind es zwei der Rundung folgende, parallellaufende Hauptäste, welche eine Anzahl von Figuren einschliessen. Aber wenn dort die grössere Belebung erst über der oberen Figur stattfindet, wenn bis dahin die Aeste, von keinem Laub bekleidet, sich ineinanderschieben, so ist hier von Anfang an alles belebter und naturalistischer. Das ist kein lebloser Rundstab mehr, dessen Naturwahrheit immerhin in Frage gestellt werden könnte, hier sind knorrige, verzweigte Aeste gegeben, deren wirkliches Leben jeden Zweifel ausschliesst. Und wie ganz anders sind die Baldachine gebildet, die sich über den Figuren zusammenschliessen! Dort sind die Aeste durcheinandergeschoben, wodurch eine recht kahl und trocken wirkende Bedachung erreicht wird; hier aber vereinigen sich, als Bekrönung über zwei weiblichen Figuren, gerade im unteren Teile zwei Seitenäste zu einem leichten, hohen Spitzbogen, der eine schöne Blume — eine Weiterbildung der Kreuzblume — als Bekrönung trägt. Fast bedauern müssen wir, dass aus ihr nochmals drei Kräuselwerkblätter hervorwachsen, ein Zeichen, dass der Goldschmied in Dürer immer noch lebendig ist. Ueber

Digitized by Google

den beiden obersten Figuren ist die Bekrönung einfacher, ähnlich dem oberen Abschluss bei den Gestalten der goldenen Pforte, nur dass das Astwerk einen lebendigeren und klareren Eindruck macht. Diesmal setzt sich aber der äussere Ast allein fort bis zur Vereinigung mit dem von der anderen Seite kommenden über der Mitte des Rundbogens. Sie verschlingen sich miteinander und laufen in einer kleinen Volute aus, die den leichten Ansatz von Trauben und etwas Kräuselwerk zeigt. Auf diesem Ast als Unterlage, spielt sich zweimal eine wilde Szene ab: gegen ein von unten her auf einem Löwen anstürmendes nacktes Weib wehrt sich ein auf einem Einhorn sitzender, ebenfalls nackter Mann mit erhobenem Speer. Im Astwerk und in den Figuren treffen wir wieder die beiden, schon bei B. 79 hervorgehobenen Momente: die Betonung eines Mittelpunktes, der durch Voluten und Früchte hervorgehoben ist, und den hier durch zwei gegeneinander anstürmende Figuren verdeutlichten Rhythmus der Bewegung. Und zeigen schon die beiden obersten Standfiguren rechts und links eine engere Beziehung zu dem sie umgebenden Astwerk, so sind die kämpfenden Gestalten in ihren Bewegungen ganz der Rundung des Bogens angepasst! Der Leib des Löwen beugt sich in einer sanften Wellenlinie vom Hinterbein vor zum Kopfe, als wäre er eine Rankenabzweigung der einen Astlinie, die sich noch ein Stück über seinem Rücken hinzieht; und selbst in der Bewegung des Pferdes setzt sich diese Wellenlinie fort, bis sie sich durch die kleinen Kräuselblätter der Voluten wieder mit dem anderen Aste verbindet. Die kauernde Stellung des Weibes, das sich hinter dem Löwenkopf vor dem Speere des Feindes zu bergen sucht, findet ihre Erklärung in den beengenden Linien des Rahmens der Archivolte. Somit darf hier der Versuch, das Figürliche in die Ornamentik einzubeziehen, als gelungen bezeichnet werden. Eng an das Vegetabilische sich anschliessend und ihm folgend, setzt das Figürliche dessen Bewegung fort und verstärkt hierdurch den lebendigen Eindruck. Es ist vielleicht das einzige Mal, dass Dürer vor seiner zweiten italienischen Reise bis zu solcher klaren Bestimmtheit im Ornamentalen gekommen ist, wenn es hier auch noch einen ausgesprochenen gotischeren Eindruck im Ganzen und im Einzelnen

Digitized by Google

hervorbringt, als auf der «goldenen Pforte». Aber auch hier wirken namentlich in den Figuren italienische Einflüsse mit, denn gerade solche Kampfesszenen finden sich auf verschiedenen Kupferstichen Mantegna's und eine davon, den Tritonenkopf (Abertina Nr. 63), hat Dürer sogar selbst nachgezeichnet.[1] Eine ganz eigentümliche Mischung der Elemente tritt uns in der Architektur der Kirche vor Augen: bisher zeigten Dürers Säulen, abgesehen von der kleinen, dem Götzenbilde auf dem Ecce homo als Postament dienenden, nur ganz einfache Kapitellformen, wie sie im gotischen Stil vielfach vorkommen, nämlich zwei Ringe, zwischen denen ein Ablauf sich befindet, wobei der obere Ring etwas über den unteren auslädt. Die hier angebrachten Kapitelle haben die gleiche Grundform aufzuweisen, aber der Zwischenraum zwischen beiden Ringen wird mit dichtem Kräuselwerk ausgefüllt. Dies geschieht nicht etwa in der Weise, wie bei den Leuchtern, dass die Blätter nach aussen fallen, was noch entfernt an eine Art von gotischem Knospenkapitell erinnern würde, sondern das Blattwerk zieht sich bandartig um die Trommel des Kapitells, ohne dass dabei eine bestimmte Richtung angedeutet, und eine klare Anordnung, wie in der Ornamentik vorne am Rundbogen gegeben würde. Dies lässt sich nur damit erklären, dass der Künstler sich mit der Ausbildung des Kapitells offenbar noch nicht näher beschäftigt hat, und sich Freiheiten im Sinne der Gotik erlaubt, welche ja naturalistische Blätter ohne jede Rücksicht auf das Konstruktive am Kapitell anzuwenden liebt. Dass Dürer als Zierform hierfür sein Kräuselwerk verwendet, kann uns bei der grossen Vorliebe, die er demselben bewahrt, nicht Wunder nehmen. Mit ihm verbindet er freilich einmal eine Renaissancemaske, die hier wenig am Platze ist, und es wird sich nicht leugnen lassen, dass der Gesamteindruck der Kapitelle dem italienischen angenähert ist. So drängen sich Renaissanceformen auch in der rundbogigen Lunette, die man zwischen den Säulen hindurchsieht, und in dem Leuchter in das gotische Bauwerk ein.

Das gleiche unklare Säulenkapitell befindet sich noch auf

[1] s. S. 32.

Digitized by Google

dem Tempelgang der Maria, B. 81, nur dass hier die Ringe etwas stärker sind, und eine grössere Betonung der Ausladung der oberen stattfindet. Etwas ganz Neues aber tritt uns in der Form der Säule und ihrer Basis entgegen (Taf. VII, a). Auf zwei, im Halbrund vorspringenden Stufen befindet sich eine breite, runde Platte mit zwei Ringen als Abschlüssen, wovon der obere gegen den unteren weit eingezogen ist; der Zwischenraum zeigt die Form eines sanft ansteigenden Kegelabschnittes, der mit einer fortlaufenden dünnen Ranke geschmückt ist. Darüber befindet sich ein ausgebauchter Fortsatz, wieder durch einen Wulst abgeschlossen, und mit Kampfdarstellungen geschmückt: ein fliehender nackter Mann schiesst seinen Bogen ab gegen einen hinter ihm hersprengenden Reiter, der ihn mit dem Speer bedroht und noch mit einem Hund verfolgt. Zweifellos hat Wickhoff recht, wenn er in seinem oben schon angeführten Aufsatze[1] diese ganze Bildung auf Erinnerungen an Lombardische Säulen zurückführt. Wie sich italienische Motive im Gedächtnis Dürer's umgestalteten, hat uns ja das Blatt des Ecce homo der grossen Passion gezeigt. Auch mag Dürer, der damals eifrig mit seinem Vitruv beschäftigt war, auch durch diesen mitangeregt worden sein, eine solche «columna caelata» darzustellen. Dabei verwendet er zum figürlichen Schmuck die von ihm bevorzugten Kampfesdarstellungen, die er von Mantegna übernommen hat.[2] Auf Mantegna gehen auch die in den Zwickeln des hinteren Torabschlusses als Reliefs en creux angebrachten Figuren zurück. Wir finden solche auf den Fresken der Eremitani-Kirche zu Padua, und zwar auf dem Triumphbogen im Hintergrund der «Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode». Aber dort ist es ja eine einzelne Gestalt in ruhiger Lage, hier sind es zwei, welche sich in wilder Kampfesstellung be-

[1] Dürers Studium nach der Antike l. c. S. 427.

[2] Eine dieser recht ähnliche Kampfesszene befindet sich an dem Pilasterfries des Tores auf dem «Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte» in der Eremitani-Kirche zu Padua. Ein Reiter, dessen Pferd ebenfalls nur noch mit den beiden Hinterfüssen den Boden berührt, sprengt hinter zwei nackten Figuren her. Die Darstellung im Gegensinn würde nur für die Annahme sprechen, dass eine Erinnerung, die sich vielleicht auf eine kleine dort gemachte Skizze stützen konnte, hiebei vorliegt.

Digitized by Google

drohen.[1] Wenn bei Mantegna die zurückgetretenen Zwickelflächen, die sich schon durch die stark hervorstehenden Säulen, Archivolte und das mit ihr zusammenstossende Epistyl ergeben, geradezu einen plastischen Schmuck verlangen, so liegt bei Dürer der Fall nahezu umgekehrt. Er braucht die Ausfüllung eigentlich nicht, weil die einfache Profilierung der Archivolte sogut wie gar nicht vor die Rückwand hervortritt, mit dem darüber hinziehenden Gesims nicht zusammenstösst, und an den Seiten keine Säulen vorspringen, sondern die Mauer ruhig weiterläuft. Bei anderen Torbögen dieser Art, so z. B. auf dem seitlichen von B. 85 ist denn auch auf eine Ausfüllung solcher Zwickel verzichtet. Lediglich die Erinnerung an derartige schon gesehene Dinge mag, wie für die Ausschmückung der Säulenbasis, den Künstler auch zur Darstellung dieses Motives veranlasst haben. Zu diesem Behufe verlegt er die Hinterwand des Reliefs nach rückwärts, während er die Figuren nicht über den Rand der Mauer hervortreten lässt; er stellt also ein Relief en creux her. Als Füllung des nun störend wirkenden Abstandes in der Mitte zwischen Archivolte und Gesims dient ihm ein von den italienischen Masken abstammender Tierkopf, der aber eine Wandlung ins naturalistische durchgemacht hat und uns wie ein deutscher Hund treuherzig anblickt. Er stellt zugleich den wohltätigen Ruhepunkt zwischen den aufeinanderströmenden Linien der beiden Kämpfenden dar.

Die Bekrönung des ganzen Tores — eine Art Götterfigur — fällt als plastische Sonderbildung schon aus dem Bereiche des Ornamentalen heraus, doch muss darauf hingewiesen werden, dass der Gedanke ihrer Anbringung offenbar den Grabdenkmälern der Lombardi in Venedig entlehnt ist, sowie dass sie in Kopfhaltung, Helm, Panzer, Beinstellung mit einer Kriegerfigur der Eremitani-Fresken — dem im Gegensinne gegebenen Soldaten links neben dem heiligen Jakobus auf der «Verurteilung» — Verwandtschaft zeigt. Auf Mantegna'sche

[1] Dürer hat auch einmal, in noch engerem Anschluss an Mantegna je eine Figur zur Zwickelausfüllung benützt auf dem Rahmen der hl. Familie in der Halle, B 100. In noch recht ungeschickten Bewegungen setzt er Adam und Eva an den Rand der Archivolte.

Digitized by Google

Beeinflussung[1] deuten auch, beiläufig gesagt, die Medaillonreliefs hin, wie sie Dürer mehrfach: auf der Geisselung, B. 8, oder Verkündigung, B. 83, verwendet.

Fanden wir bis jetzt als Säulenkapitell neben dem einfachen, schmucklosen nur das mit wirren Kräuselwerk verzierte, so tritt uns auf dem Holzschnitt der «Darstellung Christi im Tempel,» B. 88, die ja auch im Architektonischen (dem antikischen Gebälk) so Neues aufweist plötzlich eine Bildung von klarer Bestimmtheit entgegen, Tafel III, a. In seinem Drange nach Lebendigem und Organischen geht Dürer hier soweit, naturalistisch gebildete Trauben und Blätter zu verwenden. Bis jetzt war, wie wir gesehen haben, bei der Astwerkornamentik, welche die Tore einrahmte, wohl einmal (B. 82) in der Mitte oben der leise Versuch einer Traubenbildung angedeutet gewesen; voll ausgestattet trafen wir das Rebblatt schon an jenen drei Werken, auf denen die Füllhörner zuerst vorkommen, — Titelblatt zu den quatuor libri amorum, Albertina-Zeichnung von 1503, Pirkheimer'sches Ex-libris — in die Architektur dringt dieses naturalistische Motiv erst hier, und zwar so siegreich, dass alle Kapitelle mit der neuen Form belebt werden. Der alte Grundgedanke ist festgehalten: ein Ablauf zwischen zwei Ringen, wovon der obere breit über den unteren auslädt und gleich als Abakus dient. Aber schon der untere Ring ist völlig zum Rebstab geworden, der sich knorrig um die Säule legt. Noch ist er kahl und leer, und erst der kurz darüber befindliche, ebenfalls als Ring um die Säule sich schlingende Zweig zeigt an dünnen, gewundenen Stilen grosse, aufwärts gerichtete, bis an den Abakus reichende Blätter und Trauben. Dies hat nichts mehr mit gotischem Stilgefühl zu thun. Denn während dieses aus einer wenig sinnvollen, willkürlichen Aneinanderreihung einzelner Blätter das Kapitell bildet, gibt Dürer, in seinem Bestreben nach Erklärung der einzelnen Motive, die Begründung für das Vorhandensein seiner Blätter in dem Rebstab. Wenn gleichwohl diese Lösung noch nicht ganz befriedigen kann, so liegt es darin, dass die Grenzen überschritten sind, welche der Ornamentik,

[1] Sie finden sich vor allem am Triumphbogen auf der «Verurteilung des hl. Jakobus».

Digitized by Google

namentlich an einem architektonischen Gliede, gesteckt sind. Aber dennoch berührt uns dieser Mangel als grosse Wohltat, bedeutet diese Rückkehr zur Natur einen grossen Fortschritt. Denn aus der Natur heraus sucht Dürer die neuen Motive für seine Ornamentik zu finden, nicht indem er, wie es die Spätgotik liebt, ein der Natur ehemals entnommenes und stilisiertes Blatt durch die wildesten Verzierungen und tollsten Bewegungen dieser stilisierten Teile scheinbar naturalistisch zu beleben sucht, um sich in der That immer mehr von der wahren Natur zu entfernen und in Willkür auszuarten. So muss Dürers reine Naturform geradezu als ein Protest und als ein Gegensatz aufgefasst werden gegen den falschen Naturalismus des spätgotischen Stiles, freilich konnte es nicht ausbleiben, dass der Meister damit in einen Konflikt geriet, dessen glückliche Lösung dem Künstler nicht immer gelang. Denn wenn auch der Satz ewige Gültigkeit hat: «fürwahr steckt die Kunst in der Natur», so verlangt doch gerade die Ornamentik wieder eine strenge Stilisierung des lebendigen, der Natur entnommenen Motivs. Wohl strebt Dürer auch nach dieser Seite nach der Gesetzmässigkeit hin und richtet dabei immer wieder den Blick auf Italien, aber sein eigenes deutsches Wesen musste ihm zu Gunsten reichster Phantasieentfaltung hierbei im Wege stehen.

Von den Blättern des Marienlebens legt noch «der zwölfjährige Jesus im Tempel», B. 91, ein eigentümliches Zeugnis für die Mischung alter und neuer Elemente ab. Der Tron, auf welchem Christus sich niedergelassen hat, ist noch ein spätgotisches Chorgestühl. Von der merkwürdigen, halb als Tonnengewölbe, halb flach gehaltenen Decke aber hängen, an beiden Seiten und in der Mitte befestigt, Guirlanden hernieder, ganz in der Art wie sie Mantegna in seinen Paduaner Fresken anbringt. Das Blatt der Dürer'schen Guirlande vergleicht sich völlig dem der Fresken, die Unterbrechung mit Früchten und Blumen ist hier wie dort vorhanden, ja man kann sogar auf der linken Hälfte der Dürer'schen Guirlande eine ganz ähnliche Blume erkennen, wie bei jener, die auf der «Verurteilung des heiligen Jakobus» von rechts her in das Bild hereinragt: eine runde Scheibe mit stark betontem Mittelpunkt. Ebenso ist die Befestigung oben mit dem,

Digitized by Google

wie aus Holz gedrechselten Ansatzglied eine ähnliche. In der Mitte, wo die von beiden Seiten kommenden Züge der Guirlanden zusammenstossen, werden sie breiter, und zeigen eine reiche Fülle von Trauben und Rebblättern; was bei Mantegna nicht zu finden ist. Hier haben sich die beiden Vorstellungen von Guirlande und Füllhorn miteinander verbunden, wie sich ja unschwer aus jener dieses konstruieren lässt. Denn man könnte die Guirlande ebensogut als zwei gegeneinandergekehrte Füllhörner ansehen wie diese selbst als bestehend aus einzelnen Teilen einer Guirlande. Auch auf späteren Arbeiten findet sich diese Vermischung beider Motive einige Male, immer festgehalten wird aber das Arrangement von Trauben und Rebblättern in der Mitte. Was schon zweimal sich geltend gemacht hatte in der Ornamentik auf B. 81 und 82, das ist auch in der Guirlande ausgesprochen: Zwischen zwei auseinanderstrebenden Linien wird ein ruhiger, indifferenter Punkt gegeben, der ihre Bewegung nach der Mitte hin aufhebt.

Wenig Dekoratives zeigt die grüne Passion vom Jahre 1504. Das Streben nach Einfachheit und Grösse dramatischer Handlung beherrscht die Konzeption so stark, dass die Ornamentik zurücktreten muss. Die grossräumigen Hallen sind kahl und schmucklos, keine Guirlande hängt von der Decke herab, kein Fries zieht sich an den Wänden hin. Der Raum als solcher soll allein in seiner einfachen Grösse wirken, nichts Nebensächliches soll den Beschauer von dem grossen Vorgang, der sich hier abspielt, ablenken. So treten uns nur in den Rüstungen der Henker und Krieger einige wenige Anklänge an Mantegna entgegen, und drei Säulenkapitelle zeigen eine etwas reichere Ausbildung. Auf den beiden Darstellungen: Christus vor Pilatus[1] und Christus vor Kaiphas[2] ist an den Kapitellen der Säulen wenigstens die Andeutung von aufrechtstehenden Blättern vorhanden. Nur ganz flüchtig sind sie mit wenigen Strichen skizziert, als sei sich der Künstler selbst nicht klar gewesen über ihre genaue Form und Anwendung. Ja, auf den erhaltenen

[1] Handzeichnungen alter Meister etc. Nr. 95.
[2] Handzeichnungen alter Meister etc. Nr. 151.

Digitized by Google

Entwürfen sind sie gar nicht vorhanden, sondern erst nachher, um das Kapitell nicht wie in früherer Weise ganz leer zu lassen, hinzugefügt worden. Anzunehmen, dass der Künstler selbst, nicht zufrieden mit der Lösung des Weinlaubkapitells, nach neuen Formen gesucht, indem er eine gewisse Stilisierung gibt und die Blätter von unten nach oben steigen lässt, wäre wohl zu kühn. Von grösserer Bedeutung ist die Säule auf der Geisselung Christi[1] (Taf. III, b), auf die schon Thausing[2] aufmerksam macht. Im Gegensatz zu den anderen ganz glatten, einfachen, die im Raume noch vorhanden sind, und zu dem gotischen Schränkchen an der linken Seitenwand, mit seiner naturalistischen holzgeschnitzten Laubkrönung, ist hier eine ganz antik gedachte Säule gegeben. Aber nicht die korinthische Säule, wie Thausing[3] meint, sondern eine jonische, hat dem Künstler als Typus vorgeschwebt. Ueber einem Ring, der den Schaft abschliesst, wachsen zu beiden Seiten Bandvoluten hervor, welche die ganze Breitseite des Kapitells einnehmen, während doch die Volute des korinthischen und des darauf zurückgehenden Kapitells bei Dürer aus den vier Ecken hervorwächst. Ein ähnliches Kapitell hat er später niemals wieder verwendet. Denn nach seiner zweiten venezianischen Reise hat er das korinthische der dortigen Kunst mit seinen üppigen, zu grosser Prachtentfaltung Gelegenheit gebenden Motiven seinem Stile einzuverleiben gesucht. Die hier verwendete Form aber weist wieder auf Padua und seinen Lehrer Mantegna. Dort in der Eremitani-Kirche, deren Einfluss wir ja schon so oft in Dürer's Werken begegnet sind, ist an der rechten Seitenwand zwischen den beiden untersten Bildern: «Martyrium und Wegschleppung des heiligen Christophorus» als Stütze des darüber hinziehenden Gebälks, und zugleich als Trennung beider Bilder, eine grosse jonische Säule mit kanneliertem Schaft dargestellt. Freilich, getreu hielt sich Dürer auch hier nicht an sein Vorbild.[4] Es gelang ihm na-

[1] Handzeichnungen alter Meister etc. Nr. 96.
[2] l. c. I, S. 335.
[3] Thausing l. c. II, S. 40.
[4] So hat Dürer namentlich den Kannelürenstreifen unter den Voluten weggelassen. Doch ist dies erst nachträglich geschehen, denn auf dem erhaltenen Entwurf hierzu in der Ambrosiana zu Mailand ist er noch vorhanden (Tafel III, c).

Digitized by Google

mentlich nicht, den Eierstab, der sich zwischen den beiden Voluten befindet, richtig wiederzugeben; statt seiner füllt er die sonst entstehende Leere mit etwas ungeschickten Blättern aus. Aber wie bei Mantegna, so ist auch bei ihm diese Säule auffällig in den Vordergrund gerückt, um sofort unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen; hier wie dort ist sie die einzig kannelierte und die einzige, die das jonische Kapitell hat. Dass nicht alle Einzelheiten genau übereinstimmen, darf uns nicht wundern, wenn wir bedenken, dass ein Jahrzehnt verstrichen ist, seit Dürer das Original gesehen hatte, und dass Dürer niemals ein Motiv wörtlich kopiert. Aber es bleiben doch genug Anhaltspunkte übrig, um diesen Einfluss der Paduaner Säule wahrscheinlich zu machen, namentlich, wenn man bedenkt, dass eine derartige Form dem Künstler sonst nicht leicht zur Kenntnis kommen konnte. Auf das Studium Vitruvs kann sie nicht zurückgehen, denn dieser gibt eine bis ins Einzelne gehende Schilderung, besonders der Voluten und ihrer Konstruktion, an die sich Dürer sicher hätte näher anlehnen müssen. Auch merkt man dem Dürer'schen Kapitell nicht an, dass es auf irgend eine Konstruktion hin gemacht ist. Es wirkt so unmittelbar, die Voluten sind so ganz anders, wie sie Vitruv verlangt, das Ganze zeigt so wenig Verständnis für das wahre jonische Kapitell, dass man viel eher Glauben möchte, er habe das Motiv aus der Erinnerung, oder — was nicht unmöglich wäre — nach einer flüchtigen Skizze gezeichnet.

Ganz im Gegensatz zu dieser strengen Einfachheit, deren sich Dürer in der grünen Passion befleissigt, stehen die beiden letzten Werke, die in dieser Zeit entstanden sind: Die beiden Pferde der Kupferstiche B. 97 und 96 vom Jahre 1505 (Taf. III, e, f).

Was in den Helmen hier gegeben ist, spottet jeder Beschreibung. Wohl begegneten uns schon in der ersten Periode eine Reihe von abenteuerlichen Kopfbedeckungen, die schliesslich im grossen Herkules des Kupferstiches, B. 73, gipfelten, aber was will dies Alles heissen, gegen das phantastische Element, das nun zum Ausdruck gebracht wird? Sicher haben hier wieder allerlei Erinnerungen und Studien aus Italien mitge-

Digitized by Google

spielt.[1] Denn gerade dort finden wir ja die grossen Goldschmiede mit Anfertigung solcher phantastischen Helme beschäftigt und sehen wir sie auch in anderen Kunstwerken, wie in den zwei Lionardo zugeschriebenen Köpfen: Krieger der Sammlung Malcolm und Scipio ehemals bei Mr. Rattier in Paris verwertet. Auch in Mantegna'schen Kupferstichen und auf den Eremitani-Fresken finden sich eine Anzahl merkwürdiger Gebilde, wenngleich keines so ausgesprochen phantastisch ist, wie die Dürer'schen. Ebenso zeigen die Stiche Barbari's absonderliche Helmformen, als deren eigentümlichster, der des Mars auf dem Stiche: Mars und Venus, B. 20, zu nennen ist. Eine Art Topfhelm mit langen und nach vorne stehenden Flossen, erinnert er an einen Mondfisch. Und auf einen Fisch, den Delphin, geht auch der Dürer'sche Helm auf B. 97 zurück. Noch ist das Auge deutlich zu erkennen, weit schiebt sich die Schnauze mit den knorpeligen Nasenlöchern nach vorne, und den oberen Kopfabschluss bildet jene feine, geschwungene Linie, die von der Nase an nicht ganz parallel mit dem Kontur des Helmes nach hinten verläuft. Der Nackenschutz zeigt Flossen, die sich an den Delphinkopf anschliessen, und flossenartig ist auch die Helmraupe mit ihren vielen Stacheln behandelt. Zeigt dieser Helm immerhin eine Form, die man sich noch wirklich im Gebrauch vorstellen könnte, so kann man bei dem anderen hieran gar nicht mehr denken. Auch hier — B. 98 — ist Dürer auf die Natur zurückgegangen, um sich aus ihr sein Motiv zu holen. Aber seine Phantasie lässt ihn keine Rücksicht mehr auf Form und Zweck der Kopfbedeckung nehmen, und wir können nur staunend den herrlichen Falter bewundern, der den Kopf des Kriegers fast völlig einnimmt. Ja, es ist sogar fraglich, ob der Schmetterling als Helm überhaupt gedacht ist, oder nicht als irgend ein abenteuerliches Ungeheuer, das sich dem Manne in den Nacken gesetzt hat, um ihn zu ängstigen. Denn den Gesichtszügen und dem geöffneten Mund nach scheint der Krieger entsetzt aufzuschreien und den vergeblichen Versuch zu machen, den Kopf nach hinten zu wenden.

[1] Darauf macht schon Robert Vischer in seinen «Studien z. Kunstgeschichte» S. 208 aufmerksam: «namentlich an Verocchio erinnert die Vorliebe des jugendlichen Dürer zu phantastischen Helmen und Rüstungen.»

Digitized by Google

Die beiden Kupferstiche sind die letzten Werke, die für uns vor Dürers zweiter italienischer Reise in Betracht kommen. Noch im gleichen Jahre sollte er das Ziel seiner Sehnsucht wiederum mit eigenen Augen schauen. Nicht darf man den Anlass zu dieser Reise nur in äusserlichen Momenten suchen. Der Hauptgrund liegt tiefer, im innersten Wesen Dürers. Denn wie ein verhaltenes Sehnen, wie ein zunehmendes Drängen geht es durch all die Schöpfungen vom Anfang des neuen Jahrhunderts an. Immer lauter glauben wir den Ruf zu vernehmen: heraus aus den kleinen Verhältnissen, aus der engen Umgebung, dahin, wo der grosse Stil und eine freie Kultur herrschen: nach Italien! So weit wie keiner vor und keiner nach ihm war Dürer gekommen ohne den anhaltenden, direkten Einfluss, den ein längerer italienischer Aufenthalt ausüben konnte. Denn so viele Beziehungen zum Süden wir auch fanden, es waren doch nur Verwertungen ehemaliger Reiseeindrücke oder einzelner, von dort eingeführter Stiche und Zeichnungen, die nur mehr und mehr in Dürer die Sehnsucht wachrufen konnten, das Land, das er auf kurze Zeit schon einmal als Jüngling besucht, nun mit den Augen des zum grossen Künstler herangereiften Mannes zu schauen.

Deutlich konnten wir ja verfolgen, wie die Loslösung vom gotischen Stil immer mehr sich vollzog, wie im Gegensatz zu den Werken der ersten Periode ein nicht ganz planloses Aufnehmen italienischer Formen eintrat. Vor allem das Marienleben zeigte uns Versuche einer Durchdringung des Alten durch das neue Formgefühl, wie jenen in der Verlobung der Maria, B. 82, wo mit dem deutschen Astwerk und den noch ganz an die erste Periode erinnernden Kräuselwerkblättern des Goldschmiedes der Schwung der italienischen Ranke und das Figürliche im Sinne des italienischen Stiles zu einem fast harmonischen Ganzen vermählt wird. Es hat sich aber auch gezeigt, dass, so planvoll gerade diese Entwickelung sich vollzogen hat, im übrigen immer noch beide Stilarten nebeneinander hergehen, wie auf dem Tempelgang Mariens, B. 81, eine ganz aus Italien stammende Säule ein merkwürdiges Kräuselblattkapitell trägt, wie gerade die Kapitellbildung Dürer grosse Schwierigkeiten bereitet, und er eigentlich zu keinem bestimmten Ziele kommt,

Digitized by Google

trotzdem er in der Darbringung Christi im Tempel, B. 86, sich zum Abstreifen des bisherigen Kräuselblattes entschlossen, und zum erstenmale das naturalistische Rebblatt eingesetzt hat. Auch hier versucht er schliesslich die Annäherung an Italien und kombiniert in Erinnerung an Padua jenes jonisierende Kapitell der Geisselung Christi auf der grünen Passion. Es zeigt sich überall das Suchen und Streben nach neuen, gesetzmässigeren Formen, der Versuch, das Alte, mit dem in der bisherigen Weise nicht auszukommen ist, umzubilden. Hieraus aber entsteht ihm die Erkenntnis, dass eine Wandlung nur möglich ist, wenn er selbst durch einen längeren Aufenthalt an Ort und Stelle das gründlich kennen lernt, was ihm jetzt nur aus einzelnen Beispielen, aus ungenügenden Erinnerungen bekannt ist. Dies sind die inneren Gründe, aus denen sich erklären lässt, was den Künstler dazu treiben musste, die Alpen zu überschreiten. Es verlangte ihn nach den Anregungen, die bestimmt sein sollten, ihn der vollen Höhe seines Schaffens entgegenzuführen.

Digitized by Google

Drittes Kapitel.

Noch im Jahre 1505 war Dürer in Venedig eingetroffen, und nun sollte ein neues Leben für ihn beginnen. Wer liest nicht mit Freuden die Briefe, die er von der Lagunenstadt an seinen Freund Pirckheimer richtet, welcher Besucher Venedigs erlebt nicht mit ihm den Zauber, den die grosse Kunst, das freie Leben, das frohe Treiben auf ihn ausgeübt haben mag? Aber nicht nur dem Genusse waren jene venezianischen Tage geweiht, ernste Arbeit galt es zu verrichten.

Das Rosenkranzbild wird geschaffen und findet den ungeteilten Beifall der Venezianer, bringt die Nörgler mit einem Schlage zum Schweigen. Gross und einfach, bietet es so gut wie gar keine ornamentalen Details. Aber wie ein Bekenntnis seiner deutschen Herkunft mutet es uns doch an, wenn die Engelchen, die über der Madonna schweben, eine rein gotische Krone von feinster Goldschmiedearbeit mit kraus in einander verschlungenen, fialenartig behandelten Aestchen über ihrem Haupte tragen, indess der Papsttiara und Kaiserkrone einfachere, italienische Formen verliehen sind.

Viele Zeit hat das Bild in Anspruch genommen, viel mehr, als Dürer selbst gedacht hatte, das meldet er klagend seinem Freunde. Daneben aber entstehen trotzdem noch manche Gemälde und Zeichnungen, die seine eifrige Beschäftigung mit italienischen Vorbildern zeigen. Und neben der menschlichen Figur studiert Dürer auch fleissig die venezianische Architektur und Ornamentik, die einen grossen Eindruck auf ihn machen. Das lehren uns freilich erst die kurz nach der italienischen

Digitized by Google

Reise in Nürnberg entstandenen Werke, denn aus der Zeit des venezianischen Aufenthalts selbst ist nur Weniges erhalten. Hier empfinden wir in der Fülle von Studien, die von des Künstlers Hand auf uns gekommen sind, eine grosse, unersetzliche Lücke. Vieles werden wohl nur rasche, flüchtige Skizzen nach der Natur gewesen sein, die Dürer vielleicht selbst später wieder vernichtete, nachdem er sie für andere Werke verwendet hatte. Nur einige Zeichnungen ziehen ganz besonders unsere Aufmerksamkeit auf sich. Da tritt uns zunächst ein grosser Entwurf zu einer Fassadenmalerei, jetzt in der Sammlung des Herrn Adolph von Beckerath in Berlin befindlich, entgegen (Lippmann 182). Wirklich ausgeführt wurde die Malerei wohl nie, sonst fände sich doch in den Briefen Dürers hierüber irgend welche Nachrichten, und schon Thausing[1] hat darauf aufmerksam gemacht, wie vorsichtig man bei der Briefstelle des Doni an Simone Carnesecchi sein müsse. Ganz unwahrscheinlich erscheint aber auch die Behauptung Ephrussi's[2] von der Reise Dürers nach Laybach und die Erzählung von einer Krankheit und seinem Dank gegen seinen Gastwirt, dem er eine Hausfassade bemalt. Dies zieht sogar Daniel Burckhardt,[3] der sonst Ephrussi alle Gerechtigkeit widerfahren lässt, in Zweifel. Aber darin hat Ephrussi recht, dass er die Zeichnung in die Zeit des venezianischen Aufenthalts setzt. Fast keine Zeichnung Dürers macht so den Eindruck, unter dem unmittelbaren Einfluss italienischer Kunst entstanden zu sein, wie gerade dieses Blatt. Und vor Allem die Form der Kapitelle zwingt uns, es in diese Periode zu versetzen und nicht, wie Friedländer[4] will, in die Zeit der niederländischen Reise. Damals war Dürer in der Beherrschung der italienischen Formensprache weiter und hatte sie sich völlig zu eigen gemacht. Hier sehen wir ihn noch als Lernenden, der nicht zur vollen Klarheit gelangt ist.

Thausing[5] macht bei der Beschreibung die Bemerkung,

---

[1] l. c. II, S. 39.
[2] Charles Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins, Paris, A. Quantin, 1882, p. 13.
[3] Daniel Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494, München, G. Hirth, 1892, S. 33.
[4] Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1895, S. 240.
[5] l. c. II, S. 41.

Digitized by Google

dass die beiden gotischen Tragsteine und die drei Fensteröffnungen unten nicht wie die ganze übrige Zeichnung in blauer Tinte, sondern in Bister ausgeführt seien. Dies lässt darauf schliessen, dass dies die gegebenen Faktoren waren, mit denen Dürer rechnen musste und die in die Zeichnung mithineinzubeziehen waren. Ihre Anordnung ist keine symmetrische; denn das Fenster rechts hat einfachen, geraden Abschluss, während die beiden anderen von einem flachen Bogen überwölbt sind; alle drei aber liegen in verschiedener Höhe. Ebenso stehen die beiden Tragsteine nicht symmetrisch über dem Mittelfenster, und dieses selbst befindet sich nicht genau in der Mitte. Dies Alles, sowie endlich das am linken Tragstein angebrachte Wappenschild legt die Vermutung nahe, dass Dürer ein bestimmtes Haus im Auge hatte, sonst hätte er doch sicher die Anlage der Fenster symmetrisch genommen und bei dem ganz italienischen Charakter der Zeichnung die gotischen Tragsteine vermieden.[1]

Bei der Anordnung der Dekoration weiss der Künstler mit grossem Geschick die Assymmetrie zu verdecken und den Beschauer hierüber wegzutäuschen. Ueber den beiden Seitenfenstern links und rechts baut sich eine weithallige Scheinarchitektur auf, die mit dem oben offenen Gebälk an das Marienleben (Darstellung im Tempel) erinnert. Ueber dem linken Fenster ist sie perspektivisch nicht befriedigend gelöst, die rechte Seite geht viel weiter zurück wie die linke, was nur teilweise darin seine Begründung finden kann, dass die linke Seite an einen kräftigen Pilaster stösst, während die rechte an ein ruinenhaft gebildetes Tor anschliesst. Das reiche Gebälk, das in Fries und Architrav geteilt ist, ruht auf drei Säulen,

[1] Ob Dürer hier nach einem direkten Vorbilde gearbeitet hat, lässt sich schwer entscheiden, da so vieles von Fassadenmalerei untergegangen ist. Vielleicht mag dem Künstler in Verona und Venedig manches begegnet sein, das ihn wenigstens einigermassen beeinflusste. Jedenfalls ist aber darauf hinzuweisen, dass hier schon eine Scheinarchitektur im vollen Sinne gegeben ist, während J. Burckhardt, Cicerone, VII. Aufl. B II, S. 438 darauf aufmerksam macht, dass «an allen diesen (in Verona und Venedig besprochenen) Fassaden kein Versuch vorkommt, eine perspektivisch gemalte Architektur mit scheinbar an Balustraden und Fenstern sich bewegenden Figuren zu beleben».

Digitized by Google

deren Kapitelle zum erstenmale eine gewisse Verwandtschaft mit dem in Venedig so beliebten, aus dem korinthischen Stile stammenden Kapitelle zeigen. Die flüchtige Zeichnung lässt aber nur erkennen, dass vier bandartige Blätter oben von einem Ringe zusammengehalten sind und sich in Voluten aufrollen, über denen ausladend und gegen die Mitte eingezogen ein Abakus mit Mittelblume lagert. Die Vorderseite des Frieses ist mit leichten Ranken geschmückt, die sich von der Seite zur Mitte gegeneinander bewegen. Ihre widerspenstige, ungelenke Art zeigt, dass es der Künstler noch nicht verstanden hat, das venezianische Motiv, das ihm vorgeschwebt haben mag, deutlich wiederzugeben. Man wird noch mehr an die krause Rebranke, als etwa an eine schön fortlaufende, italienische Wellenlinie erinnert. Und doch ist auch hier, wenngleich nur schwach, ein Mittelpunkt, dem die Linien zustreben, ein Ruhepunkt in der Bewegung gegeben. Dieser findet sich stärker und besser ausgebildet auf dem Fries, der das Gebälk über dem rechten Fenster ziert. Hier ist der Tierschädel als Mittelpunkt benützt, von dem in gleicher Weise nach rechts und links Ranken ausgehen. Diese freilich sind ebenfalls widerspenstig und können nicht völlig befriedigen; aber einen bestimmten Gedanken drücken sie trotzdem aus. Eine Wellenlinie geht von einem Mittelpunkte aus und rollt sich volutenartig ein, sie wird durchschnitten von einer zweiten, ebenfalls vom Mittelpunkte herkommenden Linie, welche die Bewegung jener nach oben hin fortsetzt und ausklingen lässt. In beiden Fällen macht Dürer den ersten Versuch, die ganz naturalistische Behandlung einer solchen Wellenlinie als Rebstab fallen zu lassen und sie in der mehr stilisierten Form des italienischen Stiles, freilich mit wenig Glück, auszubilden.

Das Gebälk auf der rechten Seite wird von einer reicheren Säulenstellung getragen. Nach der gedachten Schmalseite hin sind es allein vier Säulen, vorne aber hat man, durch nichts gehindert, den freien Durchblick zu der reichen, als Portal gedachten Fensterumrahmung. Das Kapitell ist hier etwas deutlicher und schliesst sich noch mehr an das korinthisierende an.

Digitized by Google

Die Eckvoluten sind von dem reinen Band übergegangen in ein Blatt und die untere Blattreihe, aus denen die Voluten hervorwachsen, ist deutlicher hervorgehoben. Der Abakus lädt über den Voluten weit aus und seine Mittelblüte scheint schon etwas im Zusammenhang zu stehen mit der unteren Blattreihe, aus der sie hervorwachsend gedacht ist. In dieser Weise tritt bei Dürer zum erstenmale das korinthisierende Kapitell der italienischen Renaissance auf, dessen Hauptmerkmale die aus einem Blattkranz hervorwachsende Blattvolute und der über ihr ausladende Abakus mit Mittelblüte ist.

Auf ein ganz bestimmtes venezianisches Vorbild führt die Fenstereinfassung unter diesem Gebälk zurück. An der Chiesa Sta Maria dei Miracoli wird je ein Fenster von zwei Pilastern eingerahmt. Sie tragen eine Archivolte, die in mehrere Streifen geteilt ist. Diese Streifen zeigen Schuppen- und Querkannelüren-Muster. Die Pilasterkapitelle mit ihren Voluten gehen auf jonischen Stil zurück, nur dass statt des Eierstabs ein Schuppenwulst zwischen den Voluten liegt. Darunter findet sich ein Streifen mit kurzen Kannelüren,[1] ebenso sind die Pilaster selbst kanneliert. Ganz ähnlich stellt sich Dürer's Einfassung des Fensters dar. Besonders stark haben ihn die Querkannelüren der Archivolte interessiert; sie betont er in einer Weise, dass die anderen Motive keinen Platz mehr finden konnten. Bei den Pilastern aber hat er eine ganz merkwürdige Wandlung vorgenommen. Das Kapitell ist unter den Kannelürenstreifen gesetzt worden. Denn als Kannelüren müssen wir doch wohl jene runden, flüchtig hingeworfenen Scheibchen bezeichnen. Darunter befindet sich, nach aussen gewendet, je ein Volutenblatt angebracht. Allerdings ist das Kapitell nicht so deutlich, wie die Archivolte, aber wir haben ja schon gesehen, dass Dürer das jonische Kapitell nicht verstanden hat (Geisselung der grünen Passion); auch sind wir gerade in der Zeit, in welcher Dürer erst anfängt, sich ganz intensiv mit den italienischen Formen zu beschäftigen. Da mögen sich

[1] Diesen Streifen zeigt auch die jonische Säule Mantegna's auf den Paduaner Fresken.

Digitized by Google

leicht verschiedenartige Eindrücke bei ihm vermischt haben. Neben dem jonisierenden Kapitell von Sta Maria dei Miracoli kann er zugleich an Motive aus der venezianische Grabplastik gedacht haben, wo sich Friese auch über vorgelagerte Säulen hinziehen (z. B. Grabmal Vendramin[1]). Dabei wird auch das korinthisierende Kapitell dieses Grabmals ihm vor Augen geschwebt haben und aus dieser Mischung der Eindrücke erklärt sich die ganze Fenstereinfassung. Von den Grabmälern ist auch die Lünettenausfüllung hergenommen. Denn auf zahlreichen Monumenten findet sich die aufrechtstehende Muschel als Nischenabschluss.[2] Und ebenso erinnert an die auf der Mitte der Archivolte angebrachten Rosetten venezianischer Grabmäler die hier angebrachte Kugel, nur dass sie glatt ist und keinem Figurenschmuck als Standort dient.

Das Motiv der Verschmelzung von Füllhorn und Guirlande, das auf dem Holzschnitt des Marienlebens: Christus im Tempel angedeutet war, begegnet uns wieder in den zwei sich über dem Mittelfenster kreuzenden Guirlanden. Es ist nicht das aus Bändern zusammengesetzte Füllhorn Mantegna's, wie es uns auf den drei oben beschriebenen Werken dargestellt wurde. Der eigentliche Gedanke ist mehr der einer Guirlande, das zeigen die langen Blätter, das zeigen die holzartig wirkenden Ansatzteile. Denn als verlängerten Guirlandenansatz lässt sich alles bezeichnen, was von dem mittleren Knopf nach unten geht. Der holzwerkartige Charakter wird nur dadurch etwas aufgehoben, dass zwei lange Profilblätter den Kontur begleiten. Das gleiche Profilblatt geht auch nach der anderen Seite, um die langen Guirlandenblätter aus sich herauswachsen zu lassen. Wie schon auf einigen der sieben Leuchter zum erstenmale vorkam, zeigt sich auch hier wieder das Bestreben ein Motiv aus dem andern zu entwickeln und dabei alles möglichst zu beleben. Daneben tritt uns hier in befriedigender Lösung entgegen, was auch schon auf den genannten Leuchtern versucht war: es wird ein Hauptwert gelegt auf den

[1] In SS. Giovanni e Paolo.
[2] z. B. Grabmal Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo und Tron in der Frarikirche.

Digitized by Google

Kontur und dessen Belebung. Mit seinen herabhängenden Perlschnüren und Quasten aber macht das Ganze so sehr den Eindruck des Unmittelbaren, dass man gerne glauben möchte, Dürer habe derartige Guirlanden-Füllhörner bei irgend einer Festdekoration gesehen und nachgezeichnet. Die reine Guirlandenform mit Traubenarrangement in der Mitte ist zum oberen Abschluss verwendet. Sie ist mit ganz besonderer Leichtigkeit behandelt. Es sind nicht mehr jene schwer herabhängenden, dicken Blattwulste, wie sie auf dem Pirckheimer'schen Ex-libris noch vorkommen, ganz vorzüglich ist das leichte Schweben, das sanfte Hängen getroffen.

So versetzt uns Dürer mit einem Schlage mitten hinein in eine neue Welt. Was bis jetzt vereinzelt bei ihm aufgetreten war, diese oder jene Form der Renaissance, das ist hier vereinigt zu reicher Fülle und Pracht. Der gotische Stil ist überwunden, Dürer ist zum Italiener geworden. Aber noch ist er nicht durchgedrungen zum genauen Verständnis aller einzelnen Teile; das zeigen vor allem die noch etwas mangelhaften Säulenkapitelle, deren skizzenhafte Ungenauigkeit doch zum Teile daher kommt, dass sie nicht ganz verstanden sind. Und gerade deshalb muss man in dieser Zeichnung eine frühe italienische sehen, da Dürer in späteren Arbeiten vollständig auch diese Form italienischen Stiles beherrscht und in seinem Sinne umzubilden weiss. Auch hätte er sich später wohl kaum so leicht über die Assymmetrie hinweggesetzt, sondern auch hierin etwas anderes zu geben versucht. Denn schliesslich wird der Beschauer doch nur für den Augenblick getäuscht und bald merkt er, wie störend es doch wirkt, dass der Mittelpunkt der Mittelguirlande nicht mit dem der Füllhörner zusammentrifft.

Ebenfalls ein Entwurf zu einer grösseren Dekoration ist die zweite italienische Zeichnung (Lippmann 260). Ihr Zweck war wohl, die Wange eines Gestühls zu zieren und als Intarsia ausgeführt zu werden. Während die oben dargestellte Venus mit Amor in einem Rahmen steht, dessen sich überschneidende Stäbe noch recht gotisch wirken, öffnet sich unten eine weite Renaissancehalle, deren Rundbogen vorne durch zwei Pilaster, hinten durch zwei Säulen getragen wird. Die Decke ist aber merkwürdiger Weise nicht gewölbt, sondern gerade und kasse-

Digitized by Google

tiert. Wieder sind es die venezianischen Grabmäler von SS. Giovanni e Paolo, die hier als Vorbilder gedient haben. Denn gerade dort finden wir die Abwechslung zwischen Pfeiler und Säule, nur dass die Säule hier nach hinten gestellt ist, während sie dort immer vor den nur schwach hervortretenden Pfeiler tritt, um die Archivolte und deren kassetierte Wölbung zu stützen. An den Vorderseiten der Pfeiler aber begegnen wir zum erstenmale kandelaberartigen Füllungen, wie sie in besonders schönen Beispielen das Grabmal Vendramin und Sta Maria dei Miracoli zeigen. Und trotz der flüchtigen Andeutung sehen wir, dass Dürer das Motiv in allen seinen Teilen völlig verstanden hat und anwendet. Wir begegnen hier Masken, Vasen und Blüten mit Ranken. Und ebenso hat Dürer hier das venezianische Kapitell verstanden. Deutlich erkennen wir die Eckblätter mit Voluten und die Mittelblume mit ihren Seitenblättern, die den Zwischenraum zwischen jenen ausfüllen, nur dass hier die Blüte, um den Stengel nicht zu hoch und kahl erscheinen zu lassen, nicht in den Abakus versetzt ist, was jedoch nicht störend wirkt, da der Abakus nicht eingezogen ist. Dürer verzichtet somit hier auf den Blattkranz, den er von Mantegna's Kapitellen her kannte und stellt allein, ganz an Venedig sich anschliessend, die Eckblätter und Mittelblüte dar, ein Zeichen, dass er völlig den ihn umgebenden Stiel sich anzueignen und in sich aufzunehmen sucht. In dem Helme des hereintretenden Kriegers aber mit den Seitenflügeln und der Tierhaube erblicken wir einen alten Bekannten.

Schliesslich muss noch in Venedig entstanden sein die Allegorie auf den Triumph Christi (Lippmann 36). Auf einer Balustrade, die von langen Stangen getragen wird, erheben sich vier ganz italienische Säulchen, welche einen gewölbten Baldachin tragen. Seine Aussenseite ist mit Kassetten bedeckt und die perspektivisch sichtbare Bogenlünette mit einer aufgerichteten Muschelfüllung verziert; an gotische Krabben erinnert das Anbringen von aufrechtstehenden Zäpfchen am Rande der Archivolte. Am merkwürdigsten ist die Firstkrönung. Von der als Mittelpunkt dienenden Vase in vollständigem

Digitized by Google

Renaissancecharakter laufen umgekehrte, mit Dreiblatt verzierte Rundbögchen nach den Seiten, um in Kugeln zu endigen, die über der Mitte der Lünettenarchivolte angebracht sind. Dazu hängen in der bekannten, leichten Weise Guirlanden mit Trauben von den Säulchen herab, und auf den nahen Zusammenhang mit Italien weisen auch die an den vier Ecken unten angebrachten, auf mächtigen Delphinen reitenden Engelchen hin. Aus der ganzen Art der Zeichnung sowie aus dem leichten, gerüstartigen Charakter des ganzen Bauwerks gewinnt man den Eindruck, dass es sich hier nicht um durchdachte Anwendung oder Weiterbildung irgend eines bestimmten Problems der Darstellung handelt, dass das Ganze vielmehr zurückgeht auf irgend eine jener leichten, für den Augenblick gebauten Dekorationsstücke, in deren Erfindung die italienische Renaissance so gross war.[1] Dürer mag etwas derartiges bei einer Prozession gesehen und sich flüchtig aufgezeichnet haben, dafür spricht noch, dass der Baldachin stark in Obersicht gezeichnet ist, was seine Erklärung darin fände, dass er von einem erhöhten Standpunkt, wie es ein Fenster etwa ist, gesehen sein konnte. Die Figuren, die nicht so flüchtig behandelt sind, konnten leicht später ergänzt werden.

Mit diesen drei Zeichnungen ist das erschöpft, was während des venezianischen Aufenthaltes von bedeutenden ornamentalen Entwürfen entstanden ist. Wie gewaltig die Eindrücke waren, die er hier empfangen, zeigt sich darin, dass er, der als fertiger Künstler nach Italien kam, seine eigene Dekorationsweise so gut wie ganz aufgibt und sich völlig unter den Einfluss des venezianischen Stiles stellt. Es musste ihm ja auch dort in der anderen Umgebung und unter so ganz anderen Verhältnissen klar werden, dass hier etwas gegeben sei, das seine spätgotischen Formen, an die er bisher gewöhnt war, weit überragte. Was er in mühseligem, aussichtslosem Ringen daheim angestrebt hatte, das fand er hier alles gelöst. Ein in jeder Hinsicht entwickeltes Ornament trat ihm entgegen: die Stilisierung einer üppigen Ranke, die trotzdem ihre Herkunft

[1] Vgl. hinzu: Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, III. Aufl. Stuttgart, Ebner u. Seubert (Paul Neff) 1891, Kapitel IX, S. 370 ff.

Digitized by Google

aus der Natur nicht verleugnete, dazwischen leicht hingeworfen Figuren und allerlei Gerät; er sah ein herrlich ausgebildetes Kapitell, in dem trotz aller Gesetzmässigkeit und Stilisierung der natürlichen Belebung viele Freiheit gelassen war. Und wenn ihm dies Alles in Venedig in einem gewissen Uebermass entgegentrat, nicht mehr so streng und gehalten, wie in der florentinischen Kunst, so kam dies gerade seinem phantastischen deutschen Gemüt umsomehr entgegen, so konnte er es sich umso leichter zu eigen machen.

Und mächtig wirken diese Elemente in ihm fort, auch nachdem er den venezianischen Boden verlassen und sich wieder nach Nürnberg begeben hatte. Die in den nächsten Jahren entstandenen Werke zeigen ihn noch ganz im Banne jener Formensprache. Aber dies nicht mehr allein! sie zeigen auch schon, dass Dürer eifrig bestrebt ist, die in Italien gewonnenen Formen in seinem Sinne umzubilden, sie zu verschmelzen mit seinem eigenen Stile. Und jetzt sollte dieses Bemühen kein vergebliches mehr sein, sollte es ihm gelingen, aus der Durchdringung beider Elemente heraus einen neuen Stil zu schaffen. Denn nun hatte er gelernt die italienische Formensprache als ein Ganzes zu erfassen und ihre Motive vollständig zu verstehen.

Grossen Gemälden gilt die ganze Kraft des Künstlers seit er aus Italien zurückgekehrt ist. Da der Heller'sche Altar keine ornamentale Details aufweist, ist für uns von umso höherem Interesse das 1511 vollendete Allerheiligenbild. Schon früh beschäftigt sich Dürer mit dem Stoff, wie der aus dem Jahre 1508 datierte erste Entwurf hiezu, der sich jetzt im Besitz des Herzogs von Aumale befindet (Lippmann 334 und Ephrussi l. c. zwischen Seite 172 und 173 abgebildet) verrät. Thausing[1] betont mit Recht, welch grosser Schritt vorwärts schon damit getan sei, dass Dürer hier von der Anordnung des Flügelaltars abweicht und nur eine einzige Tafel in reichem Renaissance-Rahmen gibt. Wie aber dieser Gedanke italienisch ist, so ist es auch der ganze Rahmenentwurf; und auf ihn

[1] l. c. II, S. 26.

Digitized by Google

kommt es hauptsächlich in dieser Zeichnung an, da das Bild nur in ganz flüchtiger Skizze hingeworfen ist.

Auf einem gotisch profilierten, predellenartigen und mit Rankenwerk verzierten Untersatz erhebt sich der Aufbau. Der eigentliche Bildrahmen zeigt ganz einfache Verhältnisse: zwei breite an den Seiten leicht profilierte Hochleisten, welchen auf Postamenten stehende Säulen vorgelagert sind, eine schmälere untere Querleiste mit Rankenornamentik und eine ganz schmale obere Querleiste, die nur ein paar Profile aufweist. Darüber ein Gesims, das über den Säulen kräftig auslädt und einen Figurenfries trägt, welch letzterer durch Ablauf und Gesims abgeschlossen wird. Darüber erhebt sich die Archivolte mit Tympanon, zu beiden Seiten und in der Mitte oben geschmückt mit je einem Engelsfigürchen. Dies ist das Schema des Aufbaus, bei dem wir sofort an venezianische Grabmonumente erinnert werden. Aber kein bestimmtes Beispiel lässt sich anführen, nach dem Dürer gearbeitet hätte. Denn wenn auch der ganze Aufbau schon dieses ersten Entwurfes an das Grabmal Malipiero denken lässt — Thausing[1] erinnert daran bei der Besprechung des Rahmens in seiner Gestalt von 1511 — so lassen die vorgelegten Säulen wieder an das Grabmal Vendramin in SS. Giovanni e Paolo denken und der ornamentale Schmuck legt noch andere Beispiele nahe. Sicher hat Dürer venezianische Anregungen benutzt, aber sich nicht sklavisch als Kopist an ein einzelnes Vorbild gehalten, sondern er schafft ein selbständiges Werk im Sinne eben jener Renaissance. Eine reiche Fülle von Motiven tritt uns in der geschlossenen Einheit des Rahmens entgegen und wir müssen jedes einzelne genau betrachten, um schliesslich zu einem Gesamturteil gelangen zu können.

So rein italienisch, wie die in Italien entstandenen Zeichnungen ist der Allerheiligenbildrahmen nicht mehr, das lehrt schon die gotisch anmutende Predella. Ihr Anlauf zeigt um einen Stab sich windendes Kriechwerk, dessen ziemlich lose angeordnete Profilblätter noch an die frühere Zeit gemahnen, und nach der Mitte zu Vögel, die um irgend einen Gegenstand

[1] l. c. II. S. 26.

Digitized by Google

kämpfen. Auch hier also wieder und zwar durch die Kampfszene[1] verstärkt die Hervorhebung eines Mittelpunktes!

Ueber diesem Anlauf erhebt sich, am Kontur mit Masswerk profiliert, die eigentliche Predella. In der Mitte zeigt sie ein grosses Schriftband, an das von den beiden unteren Seitenecken Rankenwerk sich herüberspannt, dessen weitausladende Aeste je eine Tartsche tragen. Das naturalistische Motiv der Rebe ist völlig aufgegeben, statt dessen tritt ein dünner, mit kleinen Blättchen gezierter Stengel auf: eine Ranke im Sinne der Renaissance. Das Streben nach Symmetrie und Rhythmus spricht sich in deren Bewegung — als Ganzes gefasst — aus, indem die an ihren äusseren Enden schon leicht geneigten Aestchen sich gerade in der Mitte unten treffen würden. Damit wäre ein völliges Wellenschema hergestellt. Für die Gegenbewegung sorgen die nach unten abzweigenden, volutenartig aufgerollten Seitenäste.

Deutlicher ausgeführt tritt das gleiche Rankenmotiv, wie im untersten Anlauf in dem Ablauf oben über den Figurenfries uns entgegen. Die Mitte bildet eine Rosette. Der Blattcharakter ist noch der des langspitzigen spätgotischen Dornblattes, aber das Rankenartige ist in dem Kriechwerk deutlicher hervorgehoben, wenn auch die Bewegung keine fortlaufende, sondern eine durch kleine Zwischenräume unterbrochene ist. Aehnlich ist das Ornament in dem mittleren Streifen des Rahmens der Archivolte. Hier wird nur noch ein Stück weit, rechts unten, ein Mittelstab angegeben, dann wird er weggelassen und fast im gleichen Augenblicke kann sich die Ranke in aufwärts steigender Linie freier entwickeln; sie verliert allmählich ihren Charakter als spätgotisches Blatt und auf der linken Hälfte hat sie sich vollständig ausgebildet und gleitet in sanften Wellenlinien nach oben, deren Fluss einmal von einem die Bewegung der Ranke allerdings aufnehmenden Vogel unterbrochen wird.

Aber all die bisher besprochenen Motive müssen als

---

[1] Kampfesszenen sind bei Dürer beliebt, das zeigten ja schon die Schnitte des Marienlebens.

Digitized by Google

Mischformen und halbe Versuche erscheinen gegenüber dem, was uns in der unteren Querleiste des Rahmens entgegentritt (Taf. V, c). Hier ist die reine Ranke, verbunden mit Tier- und Vasenmotiv, völlig zum Sieg gelangt. Alles ist so leicht, so spielend, dass ein Italiener selbst es nicht besser fertig gebracht hätte. Von einer Mittelblume mit nach unten gerichteten Blättern geht eine dünne Ranke in zwei Wellenlinien nach den Seiten; feine Blättchen und eine rückwärts laufende Nebenranke zweigen von ihr ab. Letztere, sowie die ebenfalls volutenartig sich aufrollende Hauptranke sind an ihren Enden mit einer offenen Blüte geschmückt. Daneben steht eine niedere Renaissancevase, durch deren einen Henkel sich die Ranke zieht, deren anderen ein den seitlichen Abschluss bildender Pelikan im Schnabel hält.

Wollen wir uns nach einem Vorbild in der venezianischen Kunst umsehen, so lässt sich nur die wunderbare Ranke nennen, die sich am Grabmal Vendramin als Abschluss des oberen Sockels über den ganzen Bau hinzieht. Aber hier finden wir nicht die Tier- und Vasenmotive, die wir vielmehr an den Friesen der Scuola di S. Marco oder in Sta Maria dei Miracoli suchen müssten, und so, glaube ich, hat Dürer auch hier sich kein bestimmtes Vorbild genommen, sondern ist, mit Anlehnung an ihm bekannt gewordene Motive, seine eigenen Wege gegangen. Aber so klein die Leiste ist, so viel Neues tritt in ihr auf. Denn neben der rein ausgebildeten Ranke, die von einem ruhigen Mittelpunkte herkommt, ist Dürer dazu fortgeschritten, in den Vasen einen zweiten Ruhepunkt zu geben, auf den von der anderen Seite her ein entgegengesetzt laufendes Motiv zukommt. Dieses zweite Motiv aber ist in der Form eines Tieres gehalten, das durch Vase hindurch die Bewegung der Ranke in seinem Körper zu Ende führt, sodass trotz der Trennung eine grosse Einheit hergestellt ist. Damit ist das Tier endlich voll und ganz in die Ornamentik hineinbezogen, und zwar in einer Art und Weise, wie es auch die italienische Kunst nicht besser geben konnte, nur mit dem Unterschiede, dass das Tier seinen völlig natürlichen Charakter bewahrt hat; und

Digitized by Google

ebenso naturwahr ist die Ranke geblieben. *Der deutsche Naturalismus hat sich verschmolzen mit der Gesetzmässigkeit und Harmonie italienischer Formensprache.*

So hat Dürer es erreicht, in der vollendetsten Weise das wiederzugeben, wonach er so lange gestrebt hatte: die harmonische Ausbildung des Rankenornaments, das in seiner strengen Regelmässigkeit doch den Eindruck spielender Leichtigkeit erweckt, und das das Tier völlig in sich hineinbezogen zeigt. Was ihm mit seinem spätgotischen Blattwerk, selbst nicht mit seinem Rebblatt gelingen wollte, wird ihm durch die stilisierte Form ermöglicht; es kommt die Zeit, da er sie auch auf sein deutsches Weinlaub übertragen kann.

Italienisch ist aber auch die Säule mit ihrem Kapitell und Postament. Die reiche Ausstattung des letzteren trat Dürer in Venedig auf Schritt und Tritt entgegen. Ihrem Einfluss sind wir schon einmal — auf dem Tempelgang der Maria — begegnet. An den Grabmälern von SS. Giovanni e Paolo, an der Scuola di S. Marco, konnte er die Postamentfüllungen besonders studieren. Freilich ahmt er hier nicht deren vorzugsweise figürliche Ausschmückung nach, sondern entlehnt seine Guirlanden und die Tiermuster darüber dem Schmucke, den die Venezianer ihren Säulenschäften (z. B. Portalsäulen der Scuola di S. Marco) zu geben lieben.

Eine neue, seltsam wirkende Form bietet das Säulenkapitell dar (Taf. III, k). War bisher immer die lebendige Form des Blattes dabei betont worden, so ist hier davon völlig abgesehen. Dürer versucht eine neue Lösung, die in einem gewissen Gegensatz zu seiner Art, alles möglichst zu beleben, steht. Denn hier tritt uns, auf den Säulenschaft aufgesetzt, eine der Renaissance entnommene Vase entgegen, aus der die, ebenfalls unlebendig wirkenden Voluten hervorwachsen. Die Vase selbst zerfällt deutlich in zwei Teile: der untere ist ausgebaucht und gerippt, der obere eingezogen und mit Kannelüren versehen. Eine vegetabilische Form treffen wir nur in der Mittelblume des weit über den Voluten ausladenden und in der Mitte stark eingezogenen Abakus'. Er allein eigentlich gibt dem Gebilde den Charakter eines Kapitells. Vergeblich sucht man nach einer Erklärung von dessen Form, die uns nur noch selten

Digitized by Google

begegnen wird, dann aber bei Seite gesetzt und mit der lebendigen, vegetabilischen des korinthisierenden Kapitells vertauscht ist.

Der Fries ist rein figürlich und hat uns daher hier nicht zu beschäftigen. Die Archivolte ist in zwei, durch profilierte Leistchen getrennte Teile zerlegt. Der innerste und zugleich breiteste Streifen zeigt kannelürenartige Hohlkehlen, die am unteren Ende nochmals ausgekehlt sind, ein Motiv, das sich an den Archivolten der noch 1471 vollendeten Chiesa di S. Giobbe in Venedig findet,[1] die Dürer hier als Vorbild gedient haben mag.[2] Der Streifen mit Ornamentfüllung ist oben schon besprochen worden. Er wird nach aussen abgeschlossen durch eine kleine Leiste mit Zahnschnitt, ein Motiv, das ebenfalls in Venedig sehr beliebt ist. Und auf Venedig geht schliesslich auch noch das Motiv zurück, das Dürer hier in der reizendsten Weise verwendet: die Figuren, welche die Seiten und Mitte der Archivolte zieren. Sind es aber bei den Venezianern ernste, würdige Gestalten, welche, dem Charakter des Grabmals entsprechend, in ruhiger Haltung auf ihren scheibenförmigen, rosettengeschmückten Unterlagen stehen, so macht sich hier das Deutsche geltend in den munteren Engelsgestalten, die jenen Platz einnehmen. Die beiden an den Seiten befindlichen hocken auf Kugeln und blasen in mächtige Posaunen. In ihrer ganzen Bewegung schmiegen sie sich eng an die Archivolte an und folgen genau ihrem Lauf, so dass sie nicht nur den ganzen Raum recht gut ausfüllen, sondern auch in geschicktester Weise die Bewegung der Archivolte nach den Seiten verteilen. Das oberste Engelchen aber sitzt ohne weiteres auf der Archivolte auf, mit dem einen Fuss folgt es deren Bewegung, mit dem anderen, herabhängenden deutet es Ruhepunkt und Mitte an. Alle drei aber stehen nicht nur durch diese Bewegungsmotive, sondern auch durch ihre innere Handlung im engsten Zusammenhang mit dem Rahmen. Denn in der Lünette tront Christus als Weltenrichter. Die Stunde des Gerichtes ist gekommen, die

[1] Burckhardt, Cicerone S. 354 b.

[2] Bei Abschlüssen von Grabmälern findet sich diese Art nicht, vielmehr zeigen hier die Archivolten nur einfache an beiden Seiten geradlinig abgeschlossene Hohlkehlen.

Digitized by Google

Posaunen der zur Seite sitzenden Engel ertönen, im Fries unten finden die Guten und Bösen ihren gerechten Lohn, hoch oben aber über allem ist das Kreuz des Erlösers, von dem Engel getragen, aufgerichtet. Kann es eine innigere Beziehung geben, als sie hier dargestellt ist? So hat Dürer's tiefer Sinn, indem er das Motiv, das die venezianische Grabplastik ihm darbot, aufnahm, dasselbe gleichsam dramatisiert und jene ornamental gedachten Figuren in den geistigen Zusammenhang der eingeordneten Darstellungen einbezogen.[1]

So hat Dürer die italienische Renaissance angewandt, als er wieder fern von Venedig, in seiner Heimat weilte. Frei schaltet er mit den einzelnen Motiven und sucht sie zu verbinden mit dem, was sein eigenes Formengefühl ihm eingibt. Als erster Versuch dieses selbständigen Weiterschaffens tritt uns der Allerheiligenbildrahmen entgegen. Noch steht das italienische Element zu sehr im Vordergrund, und deshalb erscheint uns die Lösung vielleicht nicht ganz befriedigend. Aber wir können dies verstehen, bedenken wir, dass es für ihn notwendig war, an der Hand dieser Gesetzmässigkeit seinen Stil zu bilden.

Dass aber seine Persönlichkeit stark genug war, um dem fremden Einfluss nicht zu unterliegen, das beweist schon das zweite grosse Werk dieser Periode: die Madonna von 1509, jene herrliche Handzeichnung des Baseler Museums (Tafel VI).

Maria sitzt mit ihrem Kind vor einer reichgeschmückten Halle. Vorne steigen zwei starke mit den Kapitellen über Eck gestellte Säulen in die Höhe, welche das perspektivisch nach hinten laufende Gebälk tragen. Dieses ruht an der Hinterwand

---

[1] Im gleichen Jahre hat Dürer die jetzt im Berliner Kunstgewerbe-Museum befindlichen Glasfenster zur Landauerkapelle entworfen (s. Zeitschrift für bildende Kunst, Kunstchronik 1891/92 N. F. III, S. 25 ff.). Hier ist der Meister ganz gotisch geblieben. Auf allen Scheiben finden sich naturalistische, in flachem Bogen zusammengebundene Aeste mit Laubwerk, das den Charakter des Dorn-, Distel- oder Rebblattes trägt und das, vom Hauptast ausgehend und ihn überschneidend, das Zwickeldreieck mit seinen Windungen ausfüllt. Auch Vögel sind teilweise auf den Aesten angebracht. Das ganze Motiv des Bildabschlusses aber ist eine Weiterbildung jener Ornamentik auf dem Titelblatt zu Celtes quatuor libri amorum und auf dem Glasfenster von 1504, nur dass hier die kahle Verschränkung der Aeste einer klareren Linie und naturalistischeren Behandlung gewichen ist.

Digitized by Google

auf zwei Pilastern, wovon der zur rechten Seite fast ganz verdeckt ist durch einen Baldachin. Ueber dem Gebälk erhebt sich ein Tonnengewölbe, dessen Lünette an der Hinterwand mit einer aufrechtstehenden, aus einem Fledermauskopf hervorgehenden Muschel verziert ist. Vorne sieht man noch die Ansätze der Archivolte, darunter einen Querbalken. Die Hinterwand ist geöffnet und gewährt den Ausblick in ein nischenartig gebildetes Zimmer, an dem sich eine Galerie und geschlossene Treppe hinziehen.

All dies ist nun verziert mit einer reichen Fülle schönster Ornamentik.

Im Kapitell hat sich Dürer jetzt völlig angeschlossen an die korinthisierende Form; aber weniger an die in Venedig beliebte, welche nur die unter den vier Voluten befindlichen Eck-Akanthusblätter völlig ausbildet, sondern er schliesst sich hier an die Antike an, vielleicht veranlasst durch Beispiele, die ihm an S. Marco so reichlich zu Gebote standen, vielleicht aber auch, indem er hier wieder mehr seinem alten Lehrmeister Mantegna folgt, der seine Voluten immer aus einem Blattkranz hervorwachsen lässt. Denn aus zwei Reihen von Blättern, welche an den Spitzen überfallen, wächst die nun ebenfalls ganz als sich aufrollendes Blatt behandelte Volute hervor. Was bei jenen venezianischen Kapitellen an der Volute nur angedeutet ist, ein ganz flach behandelter, leise am Kontur übergeschlagener Blattstreifen — z. B. Grabmal Vendramin — das hat Dürer konsequent weitergebildet zum vollen Leben. Mit derselben Deutlichkeit, wie der Blattstreifen unten ist auch das Blatt der Voluten zum Ausdruck gebracht. Der Abakus springt über diesen stark vor, und trägt in seiner Mitte eine grosse, offene Blüte, ähnlich der am Kapitell des Vendramingrabmals, die aus den Volutenblättern an dünnem Stengel hervorwächst. Ist Dürer schon in der Anordnung der Blattreihen vom venezianischen Kapitell, so wie es sich vor allem an den reichen Dogengrabmälern zeigt, abgewichen, so geschieht dies weiter auch darin, dass er die Volutenblätter ganz eng zusammenlaufen lässt. Sie legen sich wie eine geschlossene Hülse um den Schaftfortsatz [1] und teilen sich in einzelne Breitblätter erst

[1] Im Dürer'schen Kapitell zeigt sich somit eine Vermischung der in Venedig einzeln behandelten Motive der Volute und des Eckblattes.

Digitized by Google

über der zweiten Blattreihe. So entsteht nur ein kleines Dreieck zwischen beiden Voluten, das durch den Blütenstengel und zwei kleine Blättchen ausgefüllt ist. Damit ist der leere Raum, der sich manchmal bei den venezianischen Kapitellen unangenehm bemerkbar macht, völlig vermieden. Alles gehört hier organisch zusammen: Aus den kleinen Blattreihen wachsen die Blattvoluten — alle im Charakter eines reichen Akanthus gehalten — hervor; ihnen entspringt die Abakusblüte, die so in ihrer lebendigen Gestaltung dieses Glied viel enger mit dem Ganzen verbindet, namentlich da sich zwischen Voluten und Abakus kein Eierstabwulst oder Ring legt. In schönster Weise tritt uns hier das Streben entgegen, alle Glieder organisch zu beleben und dabei die Motive sich folgerichtig auseinander entwickeln zu lassen.

Einfacher, mehr venezianisch ist das hintere Pfeilerkapitell gehalten. Hier finden sich nur die Eckblattvoluten völlig ausgebildet; der Blattkranz ist zusammengeschrumpft bis auf kleine vor den Eckblättern angebrachte, ebenfalls leicht überfallende Blättchen. Die sonstige Anlage aber gleicht ganz dem vorderen Kapitell. Ueber dem Abakus aber begegnen wir überall einem Zwischenglied, das sich in der venezianischen Kunst nicht findet, und in direkter Anlehnung an die Antike entstanden zu sein scheint. Es ist die Platte, die als Abschluss beim jonischen Kapitell vorkommt und meist mit einem Eierstab verziert ist. Dürer gibt in seinem Drange nach Belebung einen Kranz von Blättern, deren Spitzen infolge des starken Druckes von oben weit nach vorne überfallen. Der Gedanke des Eierstabes ist somit festgehalten.

In ganz eigentümlicher Form tritt das Gebälk auf. Statt die Einzelbalken des Epistyls nach oben zu übereinander vorzuschieben, weichen sie hier dachartig zurück, verjüngen sich nach oben. Die Form ist also geradezu umgedreht. Was

---

Dort sind die Voluten nur selten, und dann nur am Kontur, organisch behandelt; sie sind aufgerollte Streifen einer um den Schaft gelegten nach oben in einzelne Teile geschnittenen Hülle; diese Streifenvoluten bedürfen als Stütze des Akanthus-Eckblattes. Dürer vereinigt die beiden Motive; die Hülle wird durch das enge Zusammengehen der Eckblätter bis zu ihrer Teilung veranschaulicht; das Eckblatt und die Volute sind eins geworden.

Digitized by Google

kann Dürer auf diesen seltsamen Gedanken gebracht haben?[1] Man wird es sich kaum anders erklären können, als dass er von der Vorstellung geleitet wurde, das Gebälk sei nichts anderes als das Postament für das darauf ruhende Gewölbe und müsse als solches auch die Form eines Postamentes haben.[2] Unterstützend für diese Annahme kommt noch der Umstand hinzu, dass an dem Fries nach den Seiten hin Widderköpfe angebracht sind, ein Motiv, das auch später Dürer gerne an Postamenten angewandt hat. Die nach vorne gerichteten Schmalseiten dieses Frieses scheinen mit Ornamentik verziert gewesen zu sein, doch lässt sich nicht mehr genug davon erkennen, um es zu bestimmen. Darüberhin zieht sich ein Querbalken, der an Stelle des Gesimses nach den Seiten weit auslädt. Auch er zeigt ornamentalen Schmuck. Aber es ist nicht mehr die italienische Ranke, die in freien Wellenlinien dahinzieht, an ihre Stelle sind kurze, abgehackte, zu flachen Rundbogen geformte Stäbe angebracht, die in der Mitte mit einer Kugel an eine Leiste befestigt sind und an ihren Enden kleine, nach den Seiten gerichtete Blättchen tragen. Ganz links sind diese Rundbogenäste sogar noch übereinandergelegt und zusammengebunden, später ist dies geändert, und durch kleine Zwischenräume getrennt stehen sie zusammenhangslos nebeneinander. Können sie uns ganz allgemein an einen romanischen Rundbogenfries erinnern, so zeigt doch ihre Bildung Dürer mit einem Male wieder im alten Fahrwasser des spätgotischen Stiles, was inmitten der schönen Renaissanceformen umso störender wirken muss, als gerade eines der unschönsten spätgotischen Motive gewählt ist. Und dieser Rückfall in das alte Formenbereich wirkt umso sonderbarer, als in den breiten Streifen der Archivolte, die links und rechts noch sichtbar ist, die reinsten Motive italienischer Renaissance auftreten. Aus einer grossen Vase

[1] Bei Vitruv suchen wir vergeblich nach einer Erklärung hiefür, aber auf dem Triumphzug Cäsar's findet sich auf der 9. Abteilung — Triumphwagen mit Cäsar — an dem hinten angebrachten Triumphbogen eine ähnliche, wenn auch nicht so reich übereinandergetürmte Gebälkform. Es wäre nicht unmöglich, dass Dürer dieses Motiv, das er ja aus einer Zeichnung kennen konnte, vorgelegen hätte.

[2] Postamentartig ist das Gebälk auch auf dem genannten Triumphbogen behandelt.

Digitized by Google

steigt Rankenwerk empor, das einer Maske als Einrahmung dient, darüber setzt in kurzem Abstand wieder eine Vase an, die, von geflügelten Löwenfüssen getragen, an ihrem Halse Profilblatteinrahmung zeigt. Auf der anderen Seite scheint das Gleiche gewesen zu sein. Kandelaberartig sollte sich also die Füllung aufbauen, wie es Dürer an zahlreichen Pilasterfüllungen in Venedig gesehen hatte, wie es aber auch an den Innenwölbungen von Bögen an Grabmälern erscheint: z. B. am Grabmal des Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo, wo Vasen und Zweige unzusammenhängend vorkommen.

Sicher gehört das Motiv als Archivoltenschmuck nicht zu den glücklichsten, aber es mag Dürer vielleicht angesprochen haben, weil er ja von seinen gotischen Kirchenportalen her gewöhnt war, sogar Figuren bis in die Spitze eines Bogens hineinversetzt zu sehen. Und wenn er selbst dies zu vermeiden wusste, wie uns das Marienleben gezeigt hat, so konnte er jedenfalls bei der blossen Ornamentik an einem solch überladenen Aufbau, den er ja auch in Italien angewandt sah, keinen künstlerischen Anstoss nehmen.

Die Kassetierung des Tonnengewölbes ist ganz übergegangen in eine Art von Netzgewölbe, das sich merkwürdig genug in der Renaissanceumgebung ausnimmt.[1] In der Muschel der hinteren Lünette ist Dürer wieder nicht stehen geblieben bei der gegebenen Form, sondern er hat es verstanden, sie mit Organischem zu vermählen. Ihr Kopf hat sich in den einer Fledermaus verwandelt, von dem die einzelnen Hohlkehlen ausgehen und den sie wie grosse Flügel umgeben.

Im Vordergrund ist keine Lünettenfüllung vorhanden, offen tritt hier das Netzgewölbe zu Tage. Dafür hängt, um ihn nicht so leer erscheinen zu lassen, von den beiden inneren Widderköpfen gehalten, eine reiche Guirlande nach unten. Ihre Form erinnert an die Füllhörner auf dem oben besprochenen Fassadenentwurf. Wieder haben sich beide Motive untereinander vermischt, nur ist hier alles zierlicher geworden. Auch hier ist

[1] Es ist jene im spätgotischen Stil beliebte Ueberziehung eines Tonnengewölbes mit Rippen, was an sich den strengen Regeln der Architektur völlig widerspricht.

Digitized by Google

deutlich in der Mitte ein grosser, wie aus Holz gedrechselter Knopf vorhanden, von dem nach der einen Seite die kurzen Guirlandenblätter, in der Mitte mit dem beliebten Weinlaub und Traube geschmückt, sich ziehen, während sich nach der anderen Seite lange schmale Profilblätter in belebtem Kontur wenden, um an der Mündung überzufallen und einen Blumenstrauss aus sich herauswachsen zu lassen. Auch die Perlschnur fehlt nicht, sie ist aber hier benutzt, um das ganze Guirlandenfüllhorn an den Widderköpfen aufzuhängen. Damit aber noch nicht genug, hängt eine andere Schnur, am Ende mit einer grossen Quaste versehen, von den Mittelknöpfen nach unten. Und um der nach unten leitenden Bewegung der ganzen Guirlande einen Kontrast zu geben, sitzt auf dem Reblaub ein munterer Papagei, der sich nach oben, gegen eine dort hängende Sonne wendet. Endlich ist auf dem Querbalken noch ein Engelknabe hinzugefügt, der wie die Putten am Allerheiligenbildrahmen, an die Archivolte gelehnt dasitzt, nur dass er hier nicht so eng zu ihr in Beziehung gesetzt ist.

Den Charakter von Holzschnitzornamentik trägt die im Hintergrunde der Nische befindliche Galerie mit dem verdeckten Treppengehäuse. An Renaissance wird man dabei nur durch den schönen Kontur der Konsole links erinnert. Denn das Rauten und Kreise abwechslungsweise zeigende Muster der Galerie trägt eher romanischen Charakter und der Treppenhausverschlag besteht aus einzelnen Leisten mit Dreipassabschluss.

Im Gegensatz zu dieser reichen Ausgestaltung der Halle steht das einfache aus Holz gezimmerte Mobiliar; nur über Josephs Bank erhebt sich ein Tronhimmel mit Zatteldach und Fransen. Ganz im Vordergrund rechts aber steht auf hohem Postament ein reich ausgestattetes Renaissancegefäss. Auf einem von abwärts gerichteten Blättern verzierten Fuss erhebt sich eine mit Buckeln und Kannelüren versehene Vase. Da als Henkel links eine Volute angebracht ist, so erinnert das Ganze, denkt man sich den Fuss weg, an die Kapitellform der Säulen am Allerheiligenbildrahmen.

Betrachten wir nun, nach all diesen Einzelheiten nochmals den ganzen Bau, so müssen wir sagen, dass er eigentlich mehr

Digitized by Google

den Eindruck eines Rahmens, als den einer weiten Halle macht. Das Gefühl der Weiträumigkeit ist in Folge der missglückten Perspektive des Gewölbes verloren gegangen. Doch werden wir dafür entschädigt durch die Fülle einer schönen, reichen Ornamentik. In ihr, sowie im Aufbau wirkt wie wir sahen, das Studium der venezianischen Grabmalarchitektur nach. Denn wie im Grabmal Vendramin zwei kräftige, hier freilich in willkürlicher Weise über die Ecke gestellte Säulen das Gebälk tragen und dahinter weniger starke Pilaster aus der Wand hervortreten, so ist es auch hier der Fall, nur dass bei Dürer beide weit von einander getrennt sind und auch die Pfeiler eine kräftigere Betonung finden. Die Kassettenbildung der Decke aber ist ihm unter der Hand zum Netzgewölbe geworden.

Wie schwer es dem Künstler ward, von seinem gotischen Stile her nur bis zu der hier erreichten Vollendung in der Kapitellbildung zu gelangen, lehren uns einige Kapitelle der kleinen Holzschnittpassion. Als frühestes, der Fassadendekoration (Lippmann 182) zunächst stehendes, darf wohl das der Dornenkrönung, B. 34 (Taf. III, l) angesehen werden. Ueber den oberen Ring fallen die bandartigen Voluten herab, während der Zwischenraum zwischen ihnen und dem unteren Wulst mit etwas unklar angeordneten Blättern ausgefüllt ist, und der Abakus oben gerade abschliesst. Dem Rahmen des Allerheiligenbildes verwandt sind die beiden Kapitelle auf der Darstellung, wie der Hohepriester seine Kleider zerreisst, B. 29 (Taf. III, m) und auf der Vorführung vor Pilatus, B. 31 (Taf. III, n). Sie dürften wohl nach dem Rahmen entstanden sein, denn schon auf B. 29 ist das Vasenartige nicht mehr so deutlich. Wohl ist der Buckelring noch zu erkennen, aber der Streifen darüber, worin ein Fortschritt liegt, sieht schon eher aus, als ob er kleine Plättchen oder eine Art von Eierstab darstellen wolle. Die Voluten aber wachsen ganz wie dort aus dem oberen Ring hervor und der Abakus ist ebenfalls noch gerade. Eine Weiterbildung hievon ist auf B. 31 gegeben, wo die Buckel am unteren Ring weiter auseinanderstehen, während oben die Voluten breiter werden. Der Abakus ist noch gerade, aber zwischen ihn und das Kapitell hat sich noch eine zweite Platte mit Zahnschnitt eingeschoben. Hierher gehört auch ein Kapitell

Digitized by Google

im Dresdener Skizzenbuch (v. Eye,[1] Taf. XXXVI). Der vasenartige Charakter zeigt sich noch in der Ausbauchung des Konturs und dem, diesmal über einem Perlstab befindlichen, als Vasenrand gedachten Kannelürenstreifen. Die steifen Voluten aber wachsen jetzt nicht mehr aus der Vase hervor, sondern sie beginnen am unteren Kapitellrand und zeigen ein leicht angedeutetes Profilplatt. Ein solches verdeckt auch ihren Ansatz am Schaftring und endigt in übereinandergreifende Ranken mit Blüten, was den leeren Teil des Kapitells ziemlich geschickt verhüllt, ihn aber doch nicht ganz verbergen kann. Eine einfachere Lösung, hervorgegangen aus dem Gedanken, nur den Raum zwischen den beiden Ringen auszufüllen, versucht Dürer auf der Geisselung; B. 33. Es ist nur der Streifen mit Buckelringen verwertet. Von Bedeutung in der Entwicklung ist dieses Kapitell nicht. Denn alle Bestrebungen des Meisters sind ja damals auf Ausbildung der korinthisierenden Form gerichtet, das uns endlich auf der Händewaschung des Pilatus, B. 36 (Taf. III, o) vollendet vor Augen tritt. Aus einem Streifen kleiner Blätter wachsen, frei und organisch sich entwickelnd, die an den Rändern blattartig behandelten Voluten hervor. Mit ihnen zugleich strebt die Mittelblüte des nun geschweiften Abakus an einem langen Stengel nach oben, und es fehlen auch nicht die kleinen zur Raumausfüllung nötigen Blättchen an seinem Stile.

Hiermit dürfte vielleicht für die Datierung einzelner Schnitte ein Anhaltspunkt gegeben und wahrscheinlich gemacht sein, dass manche Darstellungen der Passionsfolge noch vor 1508 zu setzen sind, Dürer also bald nach seiner italienischen Reise sich wieder mit dem Problem der Leidensgeschichte befasste.

Sonst bietet die kleine Passion nichts, was für die Ornamentik von Bedeutung wäre. In einzelnen Rüstungsteilen, namentlich den geschuppten Helmen, mag wohl noch mantegnesker Einfluss nachklingen. Doch sind derartige Dinge jetzt Dürer so vertraut geworden und kommen so zahlreich vor, dass sie der Erwähnung im Einzelnen nicht mehr bedürfen.

---

[1] Albrecht Dürers Handzeichnungen in der kgl. Bibliothek zu Dresden mit Text von A. v. Eye. Soldan-Nürnberg.

Digitized by Google

Auf der Vorführung vor Herodes B. 32 findet sich eine Krone ganz alter Art, wie sie uns auf der Apokalypse begegneten, und auch der Leuchter auf der Fusswaschung, B. 25, zeigt nichts neues. Auf Mantegna geht der Schild zurück, den auf der Gefangennahme Christi der grossen Passion, B. 7, der Krieger rechts trägt, der nicht mehr ganz sichtbar ist. Eine ähnliche Figur, auch am Rande des Bildes und nicht mehr ganz sichtbar, findet sich auf einem Kupferstiche Mantegna's, B. 11. Beidemale ist der Schild mit Rankenornamentik verziert, nur dass diese bei Dürer nicht so leichte, flüssige Linien zeigt. Auch das Blatt ist ein anderes, manchmal wird es lappig und breit, immer wieder bricht aber die Ranke durch. Dürer bemüht sich mit Erfolg, hier ganz von seinem Naturalismus zu abstrahieren und im italienischen Sinne seine Ranke auszugestalten. Zudem verwendet er als weiteres Motiv, um den Mittelpunkt des Schildes deutlich hervorzuheben, eine Maske, die völlig von den Ranken umgeben wird, die ihm aber in ihrer Anwendung als Schildbuckel nicht fremd ist. Denn noch in der ersten Periode seines Schaffens hat er sie — als Medusa — auf einer jener italienischen Tarokkarten am Schilde der Philosophie (Lippmann 215) angebracht.

Doch damit sind wir schon bis in's Jahr 1510, ja mit den Schnitten der kleinen Passion bis 1511 gekommen und müssen uns wieder zurückwenden zu einem Werke das früher entstanden, noch mehr den Geist der Renaissance atmet. Als der Madonna von 1509 nahestehend ist die Zeichnung der Albertina:[1] Ausführung Christi zur Kreuzigung zu bezeichnen. Thausing[2] versetzt sie in's Jahr 1511, ohne jedoch hiefür einen näheren Grund anzugeben. Sie zeigt noch so viele stark an Italien erinnernden Motive, dass sie wohl bald nach der Madonna von 1509 und vor dem unten zu besprechenden Diptychon von 1510 entstanden sein wird. Christus wird soeben aus der Gerichtshalle geführt und gerade diese Gerichtshalle ist durchaus in Renaissanceformen gehalten. Das Dach des Hauses, getragen an der Seite von drei stark vornüber fallenden Konsolen, steigt

[1] Handzeichnungen alter Meister etc. Nr. 572.
[2] l. c. II, S. 41.

Digitized by Google

sanft nach oben; die nach vorne gewandte Giebelsäule, ist mit einer Muschel gefüllt, die nicht ganz genau in der Mitte sitzt, und ein paar Schnörkellinien deuten eine Firstbekrönung an. Unten öffnen sich zwei Portale mit Giebelsturz, ein einfaches nach rechts, aus dem Christus mit dem Kreuz schreitet, ein reich ausgestattetes nach vorne, durch das man die Henkersknechte Christus folgen sieht; zwei Pilaster auf hohem Sockel — der sich um das ganze Gebäude zieht, — tragen den Sturz, der noch einem Aufsatz von Schnörkelwerk und Maske zeigt, auch eine leichte Pilasterfüllung ist angegeben. Trotz der flüchtigen Zeichnung kann man erkennen, dass Dürer in den Kapitellen mit der Ausbildung eines neuen Motivs beschäftigt ist. Er sucht den an den jonischen Pilasterkapitellen von Sta Maria dei Miracoli vorkommenden Kannelürenstreifen hier für die korinthisierende Eckvolute zu benutzen, zugleich aber zieht er ihn in die Länge und verschmilzt ihn mit dem schon öfter angewendeten Buckelring, sodass schliesslich der Raum zwischen unterem Ring und Voluten von sanft geschwungenen Linien eingenommen wird. Wären diese beiden Kapitelle allein vorhanden, man fühlte sich leicht versucht, die Zeichnung noch etwas früher zu setzen. Doch hindert daran das Kapitell der Säule, die vor der Halle auf hohem Postament sich erhebt. Der Schaft ist mit einer starken Entasis versehen, die Kannelüren sind im unteren Drittel, wie man es auch viel in Venedig findet, wieder ausfüllt. Das Kapitell ist reicher und höher geworden, indem ihm ein ganzes Glied neu hinzugefügt ist. Wie sich auf den alten erwähnten jonischen Pilastern von Sta Maria dei Miracoli in Venedig, oder auf der Säule der Paduaner Fresken unter den Voluten ein noch zum Kapitell gehöriges Band mit kurzen Kannelüren hinzieht, um es noch etwas zu erhöhen, so ist auch hier über den Säulenschaft ein Streifen gesetzt, in dessen geraden Strichen wir etwas Aehnliches zu erkennen haben. Er ist aber nicht, wie der eben besprochene Streifen an den Pilastern als Füllung im Kapitell benutzt, es schliessen sich nicht an ihn sofort die Voluten an, sondern er ist als selbständiges Glied aufgetreten, sein Zweck ist, das Kapitell zu erhöhen und zu bereichern. Dieses selbst ähnelt dem des Allerheiligenbildrahmens, nur dass der Vasencharakter dadurch vermieden ist, dass die

Digitized by Google

beiden Teile: Buckelring und eingezogener Kannelürenstreifen vertauscht sind. Die Voluten schliessen sich lose an den oberen Ring an. So wenig aber das Kapitell des Allerheiligenbildrahmen unseren vollen Beifall finden konnte, so wenig vermag uns dessen Umkehrung hier zu befriedigen. Das Leben, das in dem korinthisierenden Kapitell der Madonna von 1509 sich ausprach, ist verloren gegangen. Die Motive sind tot und leer geworden; der Zusammenhang der einzelnen Teile untereinander hat sich aufgelöst. Schwer ist es, sich diese Form des Kapitells, die uns nun schon einige Male begegnet ist, zu erklären. Vielleicht wollte sich der Künstler nicht begnügen mit der einen, in der Madonna von 1509 zum Höhepunkt gebrachten Art, vielleicht wollte er eine zweite, weniger naturalistische Form anwenden und griff dabei auf Motive der jonischen Säulen zurück, die er seinen Verhältnissen anzupassen sucht. Aber er hat wohl selbst eingesehen, wie sehr dieses Kapitell an Schönheit dem lebensvollen korinthisierenden nachsteht, und ist in der Folgezeit nur äusserst selten zu ihm zurückgekehrt, während er das andere zu immer grösserer Vollendung bringt.

Das dritte grosse Werk aber dieser Periode steht schon auf der Schwelle zum letzten Stadium Dürer'schen Schaffens. Im Altardiptychon von 1510, dessen eine Hälfte sich in Berlin (Lippmann Nr. 24) die andere in der Albertina in Wien (Handzeichnungen alter Meister etc. Nr. 377) befindet, geht er über das bisher geleistete hinaus, sein Drang nach naturalistischer Belebung wird stärker und beginnt die Fesseln, die er sich von der Renaissance angelegt fühlt zu sprengen, ohne die Beziehung zu ihr doch aufzugeben.

Der Anlage nach gehören beide Blätter zusammen;[1] jedes einzelne zerfällt wieder in zwei Hälften, wovon die obere die Hauptdarstellung trägt, während die untere wieder in mehrere Teile zerfällt. Die architektonische Einfassung ist einfach; auf der Himmelfahrtstafel tragen zwei Pilaster auf hohen Sockeln und mit einfachem Eckblatt am Kapitell den rundbogigen Abschluss — alles zeigt leichte Profile — auf der anderen Tafel ist auch dies nicht vorhanden und eine einfache Leiste

[1] cf. Thausing, l. c II, S. 57—70.

Digitized by Google

schliesst das Bild nach aussen ab. In den oberen Teilen macht sich in den Rüstungen der Krieger italienischer und speziell Mantegna'scher Einfluss sehr stark bemerkbar. Wir begegnen den beliebten phantastischen Helmformen, der starken Hervorhebung von Arm- und Knieschutz, antik gedachten Panzern und vor allem einem Schilde (auf der Philisterschlacht), dessen Schmuck in einer grossen Renaissancevase besteht, aus der in ganz italienischer Weise schöne Ranken hervorquellen. So italienisch wie in diesem Schilde ist Dürer selten gewesen.

In den unteren Teilen aber herrscht reges Leben von Satyrn, Engelchen, Delphinen, Ranken. Alles ist so innig miteinander verbunden, dass man vergeblich sich frägt wo das Ornamentale aufhört und das Figürliche anfängt. So sind entschieden ornamental aufzufassen die beiden trauernd am Sarg hockenden Satyrn der Himmelfahrtstafel. Sie gehören in engen Zusammenhang mit dem Blattwerk der Granatäpfel und dem Mitteltäfelchen. Von ihm als Mittelpunkt aus setzt sich die Wellenlinie nach den Seiten durch die Granatäpfel und deren längliches Profilblatt hindurch fort, die Satyrn aber lassen die Bewegung, die sie von den Blättern übernehmen nach oben und unten ausklingen. Somit ist hier das Figürliche wieder ganz in die Ornamentik hineingezogen, nur dass es nicht so vollständig, wie z. B. in der Querleiste des Allerheiligenbildrahmens von ihr unterjocht wird und die Körper die Bewegung der Wellenlinie mitmachen müssen, sondern dass es selbständiger ihr gegenübersteht und die aufgenommene Bewegung in sich selbst ausklingen lässt.

Rein figürlich wirken dagegen die Satyrn auf der anderen Tafel; sie haben nichts mehr mit Ornamentik zu thun, bei ihnen überwiegt die komische Situation und die Kontrastbewegung.

Friedlich stehen, auf dem gleichen Postament nebeneinander die prunkende Renaissancevase und ein ganz bescheidenes irdenes Töpfchen, gefüllt mit Blumen. Und so anspruchslos es auch neben der reichen Vase sich ausnimmt, es wirkt doch wie der Zauber deutschen Gemütes auf uns.

Auch in dem untersten Teile sind die Figuren der Himmelfahrtstafel wieder ornamentaler gedacht, wie die der Philisterschlacht. Doch ist hier der Gedanke nicht so stark ausge-

Digitized by Google

sprochen, dass man die auf den Delphinen reitenden Engel als Ornamentik auffassen muss. Ihnen zur Seite wachsen aus gegeneinandergekehrten Profilblättern kleine Säulchen als Stützen des darüberliegenden Gesimses hervor, für welche uns in der schon aus Dürer's erster Periode geläufigen Weise neben der Hauptrichtung nach oben durch kleinere nach unten gehende Blättchen auch die Verbindung mit dem Boden hergestellt ist. Die Säule selbst aber ist schlicht und einfach mit einem gewöhnlichen Ablauf als Kapitell verziert, auf dem, wie es scheint, ein über Eck gestellter Abakus ruht. In den ganz unten angebrachten, von der Mitteltafel ausgehenden Seitenblättern ist Dürer selbständiger vorgegangen. Wie auch bei den Granatäpfeln ist er wieder zu seinem breiten mit dreispitzigen Lappen versehenen deutschen Blatt zurückgekehrt, das er aber allmählich zum schmalen Profilblatt und schliesslich zum rankenartigen Stil werden lässt bis es sich volutenartig umbiegt und, im Sinne der italienischen Ranke in eine Blüte endigt.

So beherrscht nun Dürer die italienische Kunst, so ist er in ihren Geist eingedrungen, dass es ihm gelingt, sogar das lappige Blatt der Spätgotik umzugestalten.

Wenn er aber schon hier seine eigenen Wege gegangen ist, so geschieht dies noch viel mehr an der Säule auf der Tafel der Philisterschlacht (Taf. VII, b). Hier lässt er seiner Phantasie freien Lauf und schaltet nun nach Gutdünken mit den einzelnen von Italien übernommenen Motiven. Alle Glieder werden lebendig, und so lässt er nicht mehr die Säulen auf dem Boden stehen, sondern zwei Engelchen halten ihren als zwiebelförmige Wurzel gebildeten Ansatz und bemühen sich, den untersten Zapfen in das Dübelloch einzuführen. Auf die vegetabilisch gedachte Wurzel setzt sich das eigentliche Postament, denn so wird sich am besten der hohe Aufsatz bis zum Beginn der Säule erklären lassen. Es ist unmöglich alle diese Details mit Worten zu schildern, so reich hat Dürer, in Erinnerung an italienische Sockelverzierung und Kandelaberaufsätze, das Gebilde ausgestattet. In steter Abwechslung erblicken wir hier Vasen mit Blumen und Trauben gefüllt, Widderköpfe, allerlei Zwischenglieder, wie Perlstäbe, Zahnschnitt, schliesslich noch Ochsenschädel mit Blatthörnern und Perlguirlanden. Baut

Digitized by Google

sich dies, im Sinne eines Kandelabers, übereinander auf, so geschieht es aber nicht in jener leichten Weise, wie sie dem Italiener eignet; sondern Dürer kann nicht anders, er muss sich möglichst an die Natur anschliessen, muss das Vorhandensein aller einzelnen Glieder genau begründen können. So lässt er deutlich als Kern einen kannelierten Schaft durchblicken, seinen Vasen gibt er als Standort einen Ring von Blüten und bindet sie mit einzelnen Ranken zusammen, sie könnten ja sonst doch am Ende herunterfallen. Sein geliebtes Weinlaub aber nimmt er nun auch wieder auf; es wächst statt einer eleganten italienischen Ranke aus den Vasen hervor.

Auf diesem phantastischen Sockel hat der glatte Schaft keine Gelegenheit, zur Geltung zu kommen, er verschwindet auch bald wieder, um Raum für das reiche Kapitell zu verschaffen. Im Anschluss an die unten besprochene Handzeichnung der Ausführung Christi zur Kreuzigung benutzt Dürer hier zum erstenmale auf einer ausgeführten Arbeit das dort angedeutete Zwischenglied. Es hat die Form von langgezogenen Buckeln angenommen, wie sie dort an den Pilastern skizziert waren, gehört aber nicht, wie an jenen Pilastern zum Kapitell, sondern schiebt sich, wie dort an der Säule, als selbständiges Zwischenglied zwischen Schaft und Kapitell. Lebendig treten darüber die leicht überfallenden Blätter hervor; aus ihnen aber wächst, nicht wie bisher, das grosse Voluteneckblatt, sondern wir sehen an ihrer Stelle aus dem Blattkranz Löwenköpfe aufsteigen. Damit greift Dürer direkt auf ein Motiv zurück, das er in Venedig sah, so oft er in die Vorhalle von S. Marco trat. Dort befinden sich rechts und links von der linken Eingangsthüre je zwei Säulen, deren Kapitell gebildet wird aus Vögeln und Ranken und vier mächtigen, an den Ecken angebrachten Löwenköpfen. Somit ist dieses Motiv vom Künstler nicht selbst erfunden; aber neu und eigenartig ist die Verschmelzung die er es eingehen lässt mit dem korinthisierenden Kapitell. Und wenn hier die Köpfe zum erstenmale auftreten, schon eng verbunden mit den sie umgebenden Blättern, so sollte dies doch nur der Anfang sein für eine Bildung, die in der Ehrenpforte ihre Fortsetzung und ihren Höhepunkt erreichte.

Mit diesem Werk aber hat sich, wie wir sehen, der Meister

Digitized by Google

schon los gemacht von dem einseitigen Einfluss der italienischen Renaissance; er ist wieder seine eigenen Bahnen gewandelt, allerdings, ohne zu vergessen, was er in Italien gelernt hatte. Damit tritt der Künstler in eine neue Schaffensperiode, die letzte grosse seines Lebens, ein. Nun kommt es ihm nicht mehr darauf an, die Renaissancemotive direkt zu übernehmen, er kennt sie alle genau; es beginnt die Zeit, da er stärker und nicht so vereinzelt wie in diesen Werken, seine deutsche Ornamentik im Sinne der italienischen Formenschönheit und Gesetzmässigkeit ausgestaltet. Nur noch selten, wie z. B. auf dem Leuchter der Gregorsmesse, B. 123, dem Altarentwurf (Lippmann 31), die beide in das Jahr 1511 fallen, den Ornamententwürfen (Lippmann 250) oder dem Leuchter auf der «Komposition von fünf Nackten» (Lippmann 194) vom Jahre 1516 greift er direkt auf italienische Vorbilder zurück. Auf diesen Werken allerdings lehnt er sich noch einmal eng an jene an, wie namentlich der Tron der Madonna noch sehr an venezianische Grabmäler erinnert. Sonst aber ist es der Drang nach Belebung, der sich nun in der Einführung zahlreicher Motive des organischen Lebens immer stärker geltend macht. Was nur immer von Naturanschauungen in Dürers reicher Phantasie waltet, findet in immer neuen Schöpfungen Ausdruck und verbindet sich in so origineller Weise mit der italienischen Renaissance entnommenen Elementen, dass nun von einem ausgebildeten «Dürer'schen Stil» im wahrsten Sinne die Rede sein kann.

Digitized by Google

Viertes Kapitel.

Bis fast zum Unmöglichen steigert sich in der folgenden Zeit das in aller Freiheit sich ergehende Schaffensvermögen des Meisters, dessen wundervoller Reichtum unerschöpflich ist. Mit jedem Werke fast entsteht etwas Neues. In nur ganz wenigen Fällen greift er noch auf rein italienische Elemente zurück; wenngleich Dinge wie kandelaberartige Aufsätze, Vasen, Masken, zahlreiche Verwendung finden, so sind sie doch in so durchaus origineller Weise verarbeitet, dass man ihnen oft kaum mehr ihre Herkunft ansieht.

So macht sich nun in ungehemmter Weise der schon in den frühesten Werken deutlich bemerkbare Zug geltend: Der in seinem deutschen Gemüt begründete Drang nach Belebung der einzelnen Formen durch Zurückführung derselben auf die Natur. War dieser Drang in der vergangenen Periode bis zu einem gewissen Grade durch das Neue, das Dürer in sich aufzunehmen und zu verarbeiten hatte, eingeschränkt worden, hatte er aber schon damals zu bedeutsamen Umbildungen des Entlehnten getrieben, so wird er jetzt stärker und stärker, bis er in Konflikt gerät mit der Gesetzmässigkeit, die Dürer in allen Werken anstrebt. Dieser Kampf zweier entgegengesetzten Elemente, in dem das Stilistische oft eine Niederlage erleiden muss, lässt uns bisweilen zu einem reinen Genuss seiner Werke nicht kommen. Da aber, wo sich beide Elemente in glücklicher Weise vereinigen, wie im Gebetbuche, ist ein Höhepunkt erreicht, der in der Geschichte der Ornamentik aller Zeiten unvergleichlich in seiner Art erscheint.

Digitized by Google

Kein besseres Beispiel gibt es, sich den Wandel in Dürer's Stil zu veranschaulichen, als den Allerheiligenbildrahmen in seiner Vollendung vom Jahre 1511. Nicht leicht ist ein grösserer Gegensatz denkbar als er hier besteht zwischen dem Entwurf von 1508 und seiner jetzigen Gestalt, die doch nur durch einen Zeitraum von drei Jahren von einander getrennt sind. Damals lebte die Erinnerung an Italien noch gar mächtig in Dürer fort, eng schliesst er sich im ganzen Altaraufbau an sie an, und wo naturalistische Motive auftreten — wie namentlich in der unteren Querleiste — da sind sie in harmonischer Weise durchgebildet im Sinne italienischer Formenanschauung. Jetzt werden in reicher Fülle rein aus der Natur genommene Elemente angebracht, die alle Teile überziehen und so in den Vordergrund treten, dass man darüber den Aufbau des Ganzen, der seinen italienischen Charakter gewahrt hat, fast vergisst. Zum erstenmale tritt jetzt auf, was Dürer auch später noch verhängnisvoll werden sollte: vor der Fülle der Einzelheiten muss die Klarheit der Gesamtanlage zurücktreten.

Von Einzelheiten erinnert an Italien nur noch die Füllung der Postamente mit geflügelter Kugel und Vase, aus der eine nach beiden Seiten sich aufrollende Profilblattranke hervorwächst, und der am Anlauf der Predella angebrachte Perlstab. Alle anderen Teile aber sind, wie in Filigranarbeit, mit den feinsten Aestchen und Blättern übersponnen, die allerorten hervorwachsen und jedes nur immer freigebliebene Fleckchen zu bedecken streben. Schon die Predellenfüllung ist viel reicher geworden, die von den Seiten kommende Rebranke breitet sich so stark aus, dass sie allen Platz einnimmt. Wohl ist noch der Hauptzug in Form einer Wellenlinie gegeben, aber sie wird unterdrückt von den vielen Blättern und Trauben. Ebenso ist das architektonische Masswerk an den Seiten aufgegeben; es hat sich ebenfalls aufgelöst in Rebblätter und Trauben. Und selbst die Säule hat es sich gefallen lassen müssen, dass fast zwei Drittel ihres Schaftes mit diesem Reblaub umsponnen wird (Taf. VII, c). Wie ein Gitter verschlungen, in die Zwischenräume Trauben und Blätter sendend, steigt es in die Höhe, bis ihm endlich durch einen ebenfalls aus Rebranken bestehenden Ring Einhalt geboten wird, und es all sein Leben in tollem

Digitized by Google

Geranke und Schnörkelwerk austobt. Wie hier alles Leben atmet, so ist auch das Kapitell lebendig geworden. Und hier, dürfen wir sagen, ist eine Verbesserung gegenüber dem des Entwurfs erreicht. Von dem trockenen vasenartigen Aufbau ist nichts mehr übrig, der Buckelring hat sich in eine Reihe aufgerichteter Blätter verwandelt, die mit einem Stricke fest zusammengebunden sind. Ein deutliches Beispiel, wie Dürer alle seine Motive zu begründen sucht; denn durch den Druck des fest angezogenen Strickes müssen die Blätter, da sie nicht eng an den Schaft anliegend gedacht sind, sich ausbauchen und an den Spitzen überfallen. Dadurch erhält der ganze Blattkranz eine leise bewegte, rhythmische Form. Hinter ihm wachsen die im Gegensatz zu dem Entwurf jetzt gross und lebendig gehaltenen Eckvoluten und die Abakusblüte hervor. Eigentlich ist so eine Verschmelzung der beiden Kapitellbildungen, die im vorigen Kapitel näher verfolgt wurden vorgenommen worden. Denn wenn das Ausbiegen des Blattkranzes auf die Vasenbuckeln des Allerheiligenbildrahmens von 1508 zurückgeht, so sind die zwei Blattreihen, aus denen die Eckvolute hervorwächst, die Eckvolute selbst und schliesslich die ganze Lebendigkeit der einzelnen Teile im Kapitell der Madonna von 1509 vorgebildet, nur dass hier das Volutenblatt gotischer geworden ist, indem es gern am Kontur kleine knollenartige Lappen zeigt.

Ein ähnlich behandeltes Kapitell, nur noch nicht so weit vorgeschritten, findet sich auf der Kupferstichpassion. Christus vor Pilatus, B. 7 (Taf. III, p). Auch hier ist ein Blattkranz durch einen Strick zusammengehalten, so dass Bauchung und leichtes Ueberfallen der Blätter entsteht. Die Voluten aber sind primitiver gebildet. Sie wachsen nicht aus dem Blattkranz hervor, bilden also kein organisches Ganzes mit ihm, wie es auf dem eben besprochenen Kapitell der Fall ist, sie stehen nur unter sich und mit der Abakusblüte im Zusammenhang, indem sie von einem gemeinsamen Stengel aus ihren Ursprung nehmen. Ist schon dies wenig glücklich, so stört noch mehr der grosse, leere Zwischenraum zwischen Blattkranz und Voluten, den Dürer in dieser Zeit immer zu vermeiden sucht. Nicht unmöglich ist daher, dass dieses Kapitell auf einen vor dem Allerheiligenbildrahmen entstandenen Entwurf zurückgeht.

Digitized by Google

Doch es bleibt noch einiges über den Allerheiligenbildrahmen zu sagen: An der niederen attischen Säulenbasis fällt vor allem auf, dass Dürer auf ein Motiv des romanischen Stiles zurückgegriffen hat: das Eckblatt. In Nürnberg hatte er ja Gelegenheit, in den älteren Teilen der St. Sebalduskirche dessen Anwendung zu beobachten. Zweifellos wird ihn bei seinen theoretischen Studien diese Ueberleitung vom Viereck in das Rund der Basis interessiert haben. Aber eine höhere Bedeutung ist diesem vereinzelten Auftreten kaum zuzuschreiben.[1]

Gross ist die Veränderung, die mit den hinter den Säulen liegenden, sowie den horizontal das Bild umgebenden eigentlichen Rahmenleisten vorgegangen ist. Ganz verschwunden ist die herrliche Querleiste mit ihrer Wellenranke, verloren die einfache Profilierung der der übrigen Glieder. An ihre Stelle ist ein zopfartig verschlungenes Gewinde von Stengeln mit naturalistischen Blättern getreten, die wie spätgotisches Kriechwerk sich nach oben ziehen. Das Gleiche findet sich an der unteren und oberen Querleiste, ja, oben genügt dieses verschlungene Kriechwerk noch nicht einmal. Ihm ist, als habe der Künstler sich der Madonna von 1509 erinnert, oder auch vielleicht einen gewissen Abschluss nach oben andeuten wollen, eine Reihe von Rundstäben vorgelagert, die sich gegenseitig überschneiden, jäh abgeschnitten sind, und ein sich begegnendes Rankenblattwerk zeigen. Auch hier wieder in der Ueberschneidung und dem jähen Abbrechen ganz gotische Motive!

Im Gegensatz zu all diesem Leben zeigt der über dem Fries befindliche Ablauf zwei Reihen stilisierter, nach vorne überfallender Blätter so angeordnet, dass je hinter zwei kleinen ein grosses Blatt hervorwächst, das bis auf die Höhe der kleinen überfällt. Kein Blattcharakter ist betont, hart und scharf an den Rändern abgeschnitten, können sie an Steingebilde erinnern, und nur der Ueberfall belehrt uns, dass überhaupt

[1] Wie hier in der Basis ein romanisches Motiv vorkommt, so hat sich Dürer auch einmal im Würfelkapitell versucht: auf dem Schlussblatt des Marienlebens, Maria von Heiligen verehrt, B. 95. Aber er gibt die Lösung gerade umgekehrt. Nicht durch kugelartig abgerundete Ecken des Würfels wird der Uebergang vom Schaft in den viereckigen Abakus gesucht, sondern an den cylindrischen Schaftfortsatz setzen sich geschweifte, nach den Ecken des Abakus führende Konsolen an.

Digitized by Google

Blätter mit diesem Motive angedeutet sind. Es wird Dürer wohl, wie gerade das Steinartige zeigt, das Motiv des Eierstabs vorgeschwebt haben, bei dem ja auch der Unterschied zwischen grossen eiförmigen und kleinen, pfeilartigen Blättchen, die beide aber ihren Charakter als Blatt völlig verloren haben, wahrzunehmen ist. Dürer seinerseits belebt in gewissem Sinne die Urform des Eierstabes, indem er dessen allgemeinen Charakter als Blatt verdeutlicht.

Mit die grösste Aenderung hat die Archivolte erfahren. Beim Entwurf bildet sie gewissermassen den idealen Fortsatz der Vertikalleisten über den Fries hinaus, und steht in so engem Zusammenhang mit dem ganzen Rahmenaufbau, der noch erhöht wird durch die rechts und links angebrachten Engelchen. Jetzt dagegen ist das ganze Tympanon kleiner geworden, seine äussere Linie korrespondiert nicht mehr mit der der Querleisten; dadurch ist der straffe Zusammenhang gelockert, der Bogen sitzt nun, wie ein willkürlicher Aufsatz auf dem Gesims auf. Auch die Engelchen stehen nicht mehr in so engem Anschluss an die Archivolte und das Gesims. Sie können es auch gar nicht, da der Raum, den sie auszufüllen hätten, viel grösser geworden ist. Ganz verloren gegangen ist der Leistenschmuck des Bogens, nur der äusserste Zahnschnitt ist geblieben; Ornamentband und Kannelürenstreifen sind ersetzt durch hässliches Masswerk;[1] und überschneidende Rundbögen mit Endblättern, ähnlich denen der oberen Querleiste, haben sich noch bis in das Tympanon hinein verloren.

So tritt der vollendete Bildrahmen fast in ganz neuer Gestalt vor unsere Augen. Wie sich Dürer im Entwurf als Beherrscher der italienischen Formen gezeigt hat, so ist die Ausführung das erste Werk, indem er sich ganz als der Künstler zeigt, der er nun geworden ist mit seinen Stärken und seinen Schwächen. Denn so sehr wir uns über das Leben und die Naturwahrheit freuen müssen, die hier erreicht ist, so können wir andererseits nicht leugnen, dass wir die Ornamentik als zu reich und daher den Gesamteindruck schädigend empfinden.

[1] Ob es ursprünglich so gewesen, ist immerhin fraglich, das jetzige ist eingesetzt von Heideloff. s. Thausing. l. c. II, S. 28. Anm. 1.

Digitized by Google

Unter den unmittelbar auf die Natur zurückgehenden Elementen tritt vor allem das Rebblatt und die Rebranke in den Vordergrund. Schon am Allerheiligenbildrahmen spielt es eine grosse Rolle, jetzt wird es das vom Künstler am liebsten angewandte Motiv, dem wir immer wieder begegnen. Ueberall sucht er es zu verwenden. Das zeigt uns z. B. die Tiara Gottvaters auf dem Holzschnitt der Dreifaltigkeit, B. 122, (Taf. III, f) wo die unterste Zackenreihe von einer Anzahl aufrechtstehender Rebblätter gebildet wird, die an einem rundum gelegten Rebstab angebracht sind.

Die hier sich neu offenbarende Vorliebe für Ausbildung des Kleinsten zeigt uns, dass der Goldschmied in Dürer nie ganz verloren gegangen ist. Ja er macht direkte Entwürfe für Goldschmiedearbeiten. Den von ihm für Gefässe gemachten Zeichnungen freilich kann nicht allzu hoher selbständig künstlerischen Wert zuerkannt werden, da sie zumeist eine Anlehnung an übliche Formen zeigen, vielleicht auch durch Wünsche der Besteller in dieser Hinsicht bestimmt worden sein mögen. Von den sechs Bechern im Manuskript der Dresdener Bibliothek (abgeb. bei Ephrussi: l. c. S. 205) zeigt eine abgeklärte, schöne Form eigentlich nur der unterste rechts. Er ist frei von Ueberladung jeder Art, der Kontur elegant und leicht, die Buckeln zeigen eine regelmässige Birnenform, der Fuss ist fest und solide und dabei ohne jene kleinliche Fülle von Blatt- und verschlungenem Astwerk, wie es sich bei den andern und auch bei dem Becher des British Museum (Lippmann 253) von 1526 bemerkbar macht.[1] Bei diesen schafft Dürer ganz im Sinne der Zeit, indem er möglichst absonderliche und abenteuerliche Formen gibt. Er scheint zurückgekehrt in die Zeit seiner Jugendarbeiten, auf einigen Bechern (besonders dem ersten des Dresdener Manuskript und dem des British

[1] Aus dem gleichen Jahre 1526 befindet sich auch in der Albertina (Handzchn. alter Meister Nr. 659) ein recht gotischer Becher, an dem das Auftreten zweier Blätter besonders bemerkenswert ist. Am unteren und oberen Schalenansatz, wo freier Bewegung Raum vergönnt ist, findet sich je ein naturalistisches Rebblatt. In den Zwischenräumen der Buckeln am Rand und Fuss dagegen wird das krabbenartige spätgotische Kräuselwerkblatt verwendet.

Digitized by Google

Museum) kehrt das damals so beliebte Kräuselblatt wieder, gerne werden verschränkte Aststücke verwendet, die Buckeln bekommen allerlei abenteuerliche Formen und überall stehen Ecken und Spitzen hervor, dass man sich fürchten müsste, ein solches Gebilde, wäre es wirklich ausgeführt, in die Hand zu nehmen. Wie immer stellte aber auch hier der Meister sich Probleme, die er in den verschiedenartigen Aufbau und der Linienbewegung des Konturs erkannte. Dass aber dem Künstler auch die Ausbildung von Gefässen im Sinne der italienischen Renaissance nicht fremd war, das lehren uns andere Blätter des gleichen Skizzenbuchs (v. Eye, Taf. XVII und Taf. XXXVII). Der Zeit nach mögen sie in die Nähe des Entwurfs zum Allerheiligenbildrahmen gehören, wie die auf dem grossen Doppelbecher angedeutete Ranke mit Blumen und Vögeln beweist. Auch hier finden wir deutlich das Bestreben, den Kontur durch Ein- und Ausbiegungen mannigfaltig zu gestalten und durch Seitenprofilblätter, die seinem Lauf folgen, zu beleben. Als Schaft wird der Baluster benützt, und während der grosse Mittelbecher, Nr. 3 (die Zahlen von links nach rechts), Nr. 1 und Nr. 5 reine, wenn auch bei Nr. 3 etwas plumpe, Renaissancemotive zeigen, so ist bei den beiden anderen das gotische Gefühl noch nicht überwunden, wir begegnen sogar einer Zersplitterung des Schaftes, wie wir sie bei einem Leuchter der Johannesberufung — B. 62 — kennen gelernt haben. Ganz verschwunden aber ist die gotische runde, oder birnförmige Buckelung zu Gunsten jener langen, den Kontur begleitenden Buckeln der Renaissance. Dass aber die lebendige Form nicht ganz unterdrückt werden kann, zeigt der Deckelknauf des grossen Mittelbechers. Aus einem gelappten Knopf wachsen nach oben gerichtete Blätter hervor, die mit ihrem Kontur nicht mehr recht in die hier herrschende Renaissance hineinpassen wollen. Noch reichere Profilierung finden wir auf dem Becherentwurf Taf. XXXVII, auch hier begegnen wir einer Wellenranke wie bei Nr. 3 von Taf. XVII, mit dem er überhaupt grosse Aehnlichkeit zeigt, nur dass die Belebung durch Blattwerk am Fuss fast ganz aufgegeben ist und sich nur in einem Akanthus, der die Verbindung zwischen Fuss und Schaft herstellt, äussert. Dafür tritt sie aber am Deckelknauf zu Tage:

Digitized by Google

ohne Rücksicht zerreisst der aus einem Blattknollen hervorwachsende Grasbüschel die schönen Linien des Konturs.

In höherem Grade, als diese Entwürfe erregen unsere Aufmerksamkeit die beiden Zeichnungen zu Tafelaufsätzen (Lippmann 251) und das Leuchterweibchen von 1513 (Lippmann 413), das er seinem Freunde Pirckheimer entworfen hat, damit dieser eine würdige Verwendung für seine schönen Geweihe, die ihm ja immer besonders am Herzen lagen, finde.

Während der eine der Tafelaufsätze nicht unähnlich einer Flasche ist, die, wie man jetzt noch vielfach in Italien sieht, unten von Strohgeflecht umgeben wird, zeigt der andere mehr die Form eines grossen Bechers. Bei beiden äussert sich der Sinn für spielende Dekoration, bei dem einen darin, dass der ganze Aufsatz mit Rebstäbchen umwoben ist, die gegen oben ihn gitterartig umgeben und muntere Früchte und Blätter tragen, ein Motiv, das uns erstmals beim Allerheiligenbildrahmen begegnete, beim anderen darin, dass aus einem Blattkranz ein Gewinde von Aesten hervorwächst, welche den Becher tragen. Beide Formen erweitern sich oben zu einer breiten Buckelschale mit kleinem Aufsatz, an dem sich eine Reihe von Figürchen zu schaffen machen.[1]

Von ganz besonderem Reiz ist das Leuchterweibchen von 1513. Der menschliche Leib läuft aus in einen Schuppenschwanz, der sich gegen das Ende hin aufringelt und mit zwei Endflossen versehen ist. Die Schuppen selbst aber sind lang und schmal, eher wie die Blätter einer Guirlande gebildet. Dass das Ganze als irgend ein Meerwesen gedacht ist, beweisen die Flossen an Schultern und Leib; hier wie dort aber erfüllen sie noch den Zweck, von der menschlichen Gestalt einmal zum Fischschwanz, das andere Mal zu den an den Schultern nach oben ragenden Geweihen überzuleiten. Durch die ganze Figur geht der Zug einer Bewegung von links nach rechts, wozu in gewissem wirksamen Gegensatz die Windung und der Lauf

[1] Nicht von Dürer ist dagegen der in zwei Exemplaren vorhandene, grosse gotische Tafelaufsatz, den schon Thausing: l. c. I, S. 137, ihm abspricht. Ebensowenig Dürerisch aber erscheint mir das Gänsemännchen (Lippmann 421). Die rohe und plumpe Ausführung hat nichts mit Dürer's Zeichnungsweise zu tun.

Digitized by Google

des Astes steht, den die Figur in der Hand hält und an dem sich die Teilung vollzieht, dass der eine Zweig sanft nach oben sich schwingt und auf einer Blüte das Kerzentellerchen trägt, der andere in rückläufiger Bewegung sich volutenartig aufrollt und in seiner entgegengesetzten Bewegung den Kontrast zu dem ersten Zweig bildet. Gerade dadurch, dass fast alle Windungen in einem Zuge verlaufen, dass das Geschlossene der Bewegung dem Auge keinen festen Anhaltspunkt gewährt, erhält das Ganze etwas überaus Leichtes und Schwebendes. Und wenn wir diese Figur, deren Linien harmonisch bis zum äussersten Ende verlaufen, vergleichen mit dem anderen Entwurf (Lippmann 412) auf dem einem Amor gewaltige Hörner als Flügel angesetzt sind, die den armen Burschen beinahe erdrücken, so möchte man Ephrussi recht geben, wenn er Dürer dieses schwerfällige, plumpe Werk abspricht. Hier ist nichts zu bemerken von der schwebenden Grazie, von dem Rhythmus der Bewegung, die sich bei dem Leuchterweibchen in jeder Linie aussprechen.

Wie aber das Leuchterweibchen für Dürer's Freund Pirckheimer bestimmt war, so gehört dem gleichen Jahr eine zweite für diesen gefertigte Arbeit an: Die sogenannte Pirckheimer'sche Titeleinfassung,[1] die zum erstenmale für Pirckheimer's Plutarch verwendet wurde.[2] Deutlich ist hier die Absicht, etwas Aehnliches, wie die Italiener und namentlich die Venezianer, in ihren reichen Bucheinfassungen zu geben. Dass Dürer eine Reihe von venezianischen Drucken bekannt gewesen sein müssen, dafür bürgt ja schon sein Aufenthalt in Venedig, und ist leicht aus den regen Beziehungen, die zwischen Nürnberg und Venedig bestanden zu erklären. Manches kostbare Werk aus einer venezianischen Offizin mag auch in den Händen seines Freundes selbst gewesen sein.[3] So kann es uns nicht wundern, wenn

[1] Abgeb. bei Knackfuss, l. c. S. 128, beschrieben bei Passavant Nr. 205.

[2] Thausing, l. c. II, S. 222.

[3] Zur Zeit seines venezianischen Aufenthaltes hat Dürer selbst für seinen Freund Pirckheimer auch Bücherbesorgungen übernommen; einige Briefstellen geben darüber Auskunft. So schreibt Dürer in seinem 1. Brief an Pirckheimer vom 6. Jan. 1506 [Lange-Fuhse, l. c. S. 19 ff.] . . Und der Bücher halben, die ich Euch bestellen sollt, das haben Euch die Imhoff

Digitized by Google

wir hier überall Motive, die auch auf venezianischen Bucheinfassungen vorhanden sind, finden: von den wappenhaltenden und musizierenden Engeln angefangen bis zu den Füllhörnern der oberen Querleiste und der Maske darunter, der herabhängenden Schnur mit Granatäpfeln und Perlen, dem Früchte naschenden Vogel und dem Medaillon mit Profilkopf in der linken Ecke. Diese Dinge tauchen auch nicht etwa hier zum erstenmale bei Dürer auf, sondern finden sich teilweise schon auf früheren Werken, wie dem Pirckheimer'schen Ex-Libris und dem Titelblatt zu den quatuor libri amorum. Aber nirgends, auch nicht auf venezianischen Vorbildern, sind die Engelchen so frei und munter bewegt, nirgends hängt die Schnur mit Früchten und Perlen so natürlich und lebendig herab, ist eine Perspektive in zwei Gründen so anschaulich gegeben. Dabei hat er auch seine Rebe nicht vergessen; munter fällt sie aus dem Füllhorn herab, dem Kranich, der auf der Säule balanciert, eine willkommene Beute. Die Füllhörner selbst haben alles Steife verloren, jetzt sind es wirklich nur noch lose zusammengebundene, gewundene Bänder, die an der Mündung sich zwanglos in Voluten auflösen und nach allen Seiten flattern. Und hascht auf der einen Seite ein Vogel nach ihnen, so erblicken wir rechts einen Satyr, der, ebenfalls auf einer Säule stehend, die verlockenden Früchte anblickt, sich aber dadurch in seinem Spiel nicht stören lässt. Neben ihm die grosse Säule, welche die ganze rechte Vertikalleiste einnimmt; von ihr bis hinüber zu den lebendig herabfallenden Weintrauben eine zunehmende Steigerung in der Bewegung! In der Säule selbst aber ist das fortgeführt, was Dürer in derjenigen des Diptychons von 1510 begonnen hat (Taf. VII, d): Das Kande-

---

ausgericht; im Brief vom 18. Aug. . . . auch hab ich ein Buchdrucker gefrogt, der spricht, er wiss noch nix Griechisch, das in kurz sei ausgangen . . . Dabei ist es selbstverständlich, dass Dürer vieles gesehen hat, das er nun für seine eigene Kunst verwendet. Damals wird er dann auch, veranlasst durch Titeleinfassungen mit Bandverschlingungsleisten — ein besonders schönes Beispiel dieser Art bietet die: Summa de Arithmetica des Lucas de Burgo Sancti Sepolcri, Venedig 1494, gedruckt von Paganino de Paganinis da Brescia [abgeb. b. Ongania l'Arte della Stampa, Venedig 1896—97, S. 107] — jene «Knoten» des Lionardo kopiert haben, wohl mit der Absicht, sie später als Muster für eine Titeleinfassung, natürlich in abgeänderter Form, zu verwenden.

Digitized by Google

laberartige italienischer Pilasterfüllungen und Einfassungsleisten mit der Säule zu verbinden. Ihm war das leichte Spiel, das dort mit allen Formen getrieben wurde zu frei; er will grübelnd und sinnend alle Motive genau entwickeln, eines aus dem anderen erklären, und ihnen einen bestimmten Zusammenhang in der Form der Säule geben. An diese als Hintergrund werden die einzelnen Elemente gesetzt, aber sie verlieren dabei die ursprüngliche Leichtigkeit und Freiheit und das Verlangen, möglichst viele Einzelformen anzubringen, nötigt schliesslich zu einem Kompromiss, der trotz aller Lebendigkeit im Einzelnen keine volle Befriedigung gewährt. Vase, Delphinen, Schlangen, Palmette und allerlei Zwischenglieder, bereiten den eigentlichen Schaft vor, der an Stelle der Kannelüren erst gewundene, dann gerade aufsteigende Stäbe aufweist. Hervorgegangen aus dem Drange, nach möglichst natürlicher Darstellung aller Einzelformen, tritt diese Umsetzung der Kannelüren in Stäbe hier zum ertenmale bei Dürer auf. Noch ist er nicht völlig Herr darüber, das zeigt namentlich das jähe Aufhören unter dem Kapitell, aber es währt nicht lange, so entwickelt sich auch diese Form zu grösserer Lebendigkeit und wird, wie die um die Säulen des Allerheiligenbildrahmens gelegten Aeste, in natürliche Rebstäbe verwandelt.

Seine ganze Freude an Abwechslung zeigt Dürer in den drei Kapitellen; denn jedes ist anders gebildet. Die Schönheit der aus einem Blattkranz hervorwachsenden Bandvolute, dazwischen die langgestielte, im Abakus endigende Mittelblüte hat das der eben beschriebenen Säule aufzuweisen; an eine Form der kleinen Holzschnittpassion (B. 36) erinnert das hintere Kapitell rechts. Der Blattkranz ist vorhanden, aber er ist ganz niedrig und klein, sodass zwischen ihm und den flachen, wie ein Band auf der Säule liegenden Voluten ein grosser Zwischenraum besteht, den die zwei kleinen Seitenblättchen der Abakusblüte nur schwach ausfüllen. Eine ganz neue Bekrönung zeigt die Säule auf der linken Seite. Dort, wo alles Leben geworden, wo eine gesteigerte Handlung vorhanden ist, will auch das Kapitell gleichsam an derselben teilnehmen, und so sehen wir statt der vier Eckvoluten aus dem unteren Blattkranz blumenartig eine ganze Reihe von Blättern aufsteigen, die sich nach oben zu

Digitized by Google

etwas ausbreiten und aufrollen unter dem Druck des auf ihnen liegenden Eies, auf welchem der Vogel steht. Gerade diese ausserordentliche Lebendigkeit, die sich hier ausspricht, hebt den weniger befriedigenden Eindruck, den die Kandelabersäule rechts macht, auf und bringt das Ganze doch noch zu einem versöhnenden Abschluss.

Gelegentlich dieses Büchertitels verlangen auch die Ex-libris ihre Erwähnung: Das Bücherzeichen von 1513 im Berliner Museum (Lippmann 39), die beiden Glücksräder[1] (Lippmann 51), und das bei Ephrussi S. 213 abgebildete für Pirckheimer. Letzteres zeigt eigentlich gar keine ornamentale Einzelheiten und ist ganz einfach gehalten. Auf dem Glücksrad der Dresdener Sammlung und auf dem des Berliner Kupferstichkabinetts sind es nur die verschlungenen Rebstäbe, die an den Ecken in verschiedener Grösse hereinragend, Dürer's Freude an dem lebendigen Motive zeigen. Das Ganze macht den Eindruck, als ob es ursprünglich grösser gewesen wäre, da die Rebranken unvermittelt in das Blatt hereinzuragen beginnen.[2] Für die Darstellung des breiten Kessels mit den Flügeln und Gänsefüssen auf der Zeichnung von 1513, waren dem Künstler, wie es scheint, durch allerlei Vorschriften, die er bei dieser Allegorie zu befolgen hatte, die Hände völlig gebunden. Nur in dem Löwen, der sich mit grosser Frische und Natürlichkeit an die Kesselmündung anschmiegt und sie nach oben hin abrundet, gelangt Dürer zur Freiheit der Konzeption und Gestaltung. Auch Schmuckgegenstände, hat Dürer, wohl für befreundete Goldschmiede, entworfen. Drei davon (Lippmann Nr. 124) sollten als Jagdpfeifen[3] dienen, wie sie Fürstlichkeiten zu tragen pflegten, und zeigen reizende Bewegungsmotive. Wie beim Leuchterweibchen von 1513 ist ihr Charakter, aufgehängt zu schweben, ganz einzig zum Ausdruck gebracht. Und das Gleiche gilt von dem nur als Schmuck dienenden, ganz flüchtigen Entwurf im British Museum (Lippmann Nr. 252): ein Löwe, der in eine Kugel beisst, und sich dabei ganz aufrollt, sodass er fast einen Kreis bildet. Der auf dem

[1] Ephrussi, l. c. S. 214.

[2] Darstellungen von Glücksrädern finden sich schon vor Dürer, so z. B. schon auf einem Kupferstich des Meisters mit den Bandrollen. B.

[3] Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Geisberg.

Digitized by Google

gleichen Blatt vorhandene Entwurf zu einem zweiten Ohrringe zeigt, dass diese Dinge auch wirklich für den praktischen Gebrauch berechnet waren. Denn der wieder breiter werdende Schwanz der Schlange kann doch nur darin begründet sein, dass die Perle, welche die Schlange im Maule hält, noch eines zweiten festen Haltes bedarf, den sie in diesen Schuppen findet.[1]

Mit grosser Vorliebe hat Dürer sich der Ausbildung der Wappen angenommen,[2] eine stattliche Reihe von Blättern rührt von seiner eigenen Hand her. In dem leichten Spiel der Helmdecke, in den Helmzierden konnte er seinem Sinn für bewegte Formen freien Lauf lassen. Dabei nimmt die Auszattelung der Decke, die damals ja allgemein beliebt war, bald ganz den Charakter des Blattes an. Als Decke tritt für uns eigentlich nur auf dem Kupferstich: Das Wappen des Todes von 1503 (B. 101) entgegen. Sonst endigt sie in jenes stumpfe dreigelappte Blatt, das in der Gotik so häufig vorkommt. Und wie hier, so ist von Anfang an die Dreizahl für die ganze Decke massgebend: in drei Hauptästen löst sie sich vom Helm, zwei davon sind meist nach unten, einer anfangs nach oben gerichtet. In reichen Verschlingungen, in wildem Taumel der Bewegung umgeben sie Helm und Wappen wie ein Rahmen. Oft hat das Einzelblatt selbst noch seine Eigenbewegung und biegt sich, wie auf dem Kupferstich: Das Löwenwappen mit dem Hahn (B. 100), knollenartig aus, oft kann man, wie auf dem Wappen mit den drei Löwenköpfen B. 169, die Bewegung kaum mehr verfolgen. Hier ist Dürer ganz Spätgotiker geblieben. Auch Einrahmungen kommen vor, wie die Säulen auf dem eben genannten Wappen und wie die Rebstäbe die aus einem Topf hervorgewachsen auf dem Wappen des Tscherte B. 170. Zur schönsten Vollendung aber gelangt Dürer in dem Holzschnitt seines eigenen Wappens von 1523 (B. 162).

---

[1] Die von Ephrussi S. 202, 203 abgebildeten und erwähnten Anhängsel: hl. Christoph und Georg bieten nichts besonders Erwähnenswertes.

[2] S. Grenser: Albert Dürer in seinem Verhältnis zur Heraldik, l. c. S. 87, wo alles so ausführlich besprochen wird, dass ein näheres Eingehen darauf hier überflüssig ist.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel.

Bisher konnten wir Dürer's ornamentalen Stil nur aus einer, allerdings nicht geringen Anzahl kleinerer Werke und Einzelblätter kennen lernen. Der Augenblick aber sollte kommen, da ihm die Gelegenheit geboten ward, den Reichtum seiner Erfindung in einem grossen Werke zum Ausdruck zu bringen. Kaiser Maximilian beschliesst, sich zum eigenen Ruhm und der Nachwelt zur Erinnerung ein bleibendes Denkmal in der «Ehrenpforte» zu setzen, mit den fürstlichen Beförderern der Kunst in Italien zu wetteifern. Aber wie unterscheidet sich von deren Unternehmungen die seine! Dort grosse Monumentalbauten, prangender Freskenschmuck in weiten Sälen, öffentliche Denkmäler — hier ein Werk in Holzschnitten! Wohl auch der Gedanke eines monumentalen Baues, aber nicht in Stein, sondern nur im Bilde ausgeführt, und dazu von spekulierendem deutschen Gelehrtengeiste bis ins Kleinste festgestellt, so dass dem Künstler nur karg die Freiheit bemessen ward. Was sollte nicht alles auf dieser Ehrenpforte dargestellt werden! Wir können es heutzutage kaum begreifen, wie man eine solche Aufgabe stellen konnte. Da werden uns alle Ahnen und Verwandten des Kaisers vorgeführt, wir sehen ihn selbst bei Kriegs- und Friedenswerk, ja sogar sein reicher Schatz wird dem Beschauer in dunklem Gewölbe gezeigt. Doch damit nicht genug erstrecken sich die Vorschriften hinein bis auf das Dekorative bis auf die an den Vordersäulen der Hauptpforten aufgehängten Sirenen und die an den grossen Säulen sitzenden Harpyien.

Durch so viele Einzelheiten musste das Gesamtbild derartig beeinträchtigt und gestört werden, dass das Werk keinen

Digitized by Google

einheitlich künstlerischen Eindruck hervorrufen kann. Aber wer könnte hieraus Dürer selbst einen Vorwurf machen? Ihm, dem an die Vorschriften Gebundenen, blieb nichts übrig, als ihnen die Möglichkeit zu entnehmen, seiner Neigung zur reichsten Ausbildung der Details freien Lauf zu lassen.

Betrachten wir diese Detailformen für sich, so finden wir in der Tat eine seltene Fülle der schönsten Motive, namentlich da, wo der Künstler sich frei gehen lassen konnte, und sie können uns schliesslich das Unerfreuliche, ja fast Unmögliche der Gesamtkonzeption vergessen machen.

Selbstverständlich hat sich Dürer bei diesem Werke vieler Mitarbeiter bedient. Den Anteil Dürer's hat Chmelarz[1] festgestellt, dem wir uns bei diesen Ausführungen anschliessen, nur glaube ich, dass von den Detailformen, namentlich an den oberen Abschlüssen wenig, oder gar nichts von Dürer selbst herrührt, dass wohl der Entwurf von ihm stammt, die Ausführung aber sicher Schülern überwiesen war.[2]

Was zuerst in die Augen fällt, sind die vier Paare von mächtigen Säulen, die, auf hohen Postamenten stehend, scharf aus der Hinterwand hervorspringen und so dem Ganzen eine kräftige Gliederung geben. In ihnen dürfen wir die Hand Dürer's erblicken.[3] Den reichsten Schmuck haben jene beiden Paare erhalten, welche die «Porten der Eeren und Macht» einrahmen. Wie alle späteren Säulen Dürer's haben sie über dem Sockel erst noch ein kandelaberartiges Postament, bevor der eigentliche Schaft beginnt. Wenn uns aber die Säule der Pirckheimer'schen Titeleinfassung von 1513 mit ihrem wenig erfreulichen Aufbau schlimme Befürchtungen erwecken konnte, so werden wir hiervon befreit durch die schöne Vollendung, in der uns hier dies Postament entgegentritt (Taf. VIII, a). Auf einem kurzen Säulenstumpf, dessen Vorderseite Kraniche mit

[1] Chmelarz: Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian, s. Band IV der «Jahrbücher der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Seite 289—319.

[2] Vergl. hierzu Lichtwark, l. c. 6.

[3] Ausgenommen nur der untere Teil der Säulen an den Nebenporten. In ihnen erkennt Chmelarz die Hand Hans Dürers. Aber wenn dies auch der Fall ist, so sind sie doch so in Dürer'schem Geiste gehalten, dass wir als geistigen Urheber diesen annehmen müssen.

Digitized by Google

einer Muschel, auf einem Füllhorn stehend, schmücken, ruht, belebt durch einen Kranz naturalistischer Blätter und aufspringender Schoten, eine im Halbrund weitausladende Trommel, die herrlich gebildeten Sirenen genügenden Raum zum Sitzen gewährt. Darüber erst steigt der eigentliche Schaft empor, der nun auch nicht mehr kahl an das Postament ansetzen darf, sondern hervorwächst aus einer Reihe von Blattkränzen zu deren noch grösserer Belebung sich sogar Blumen an leichten Stengeln verwendet finden. Zu Einem Ganzen sind hier alle Teile vereinigt, lebendig entwickelt sich ein Motiv aus dem anderen. Und wie die Säule aus einem Blattring hervorwächst, so wird sie noch enger mit dem Unterbau verbunden durch die Rebstäbe, welche den Schaft bis an sein oberes Ende begleiten. Somit ist hier zur Vollendung gekommen, was in der Pirckheimer'schen Säule begonnen war. An Stelle der Kannelüren sind Stabverkleidungen getreten. Aber sind sie auf der Pirckheimer'schen Säule glatt und jäh abgebrochen, so haben sie jetzt volles Leben empfangen. Als Rebstäbe wachsen sie aus dem Blattkranz empor, begleiten den Schaft und endigen schliesslich oben in sich überschneidenden Spitzbögen. Und um sie der Natur noch näher zu bringen, umgibt sie bald über ihrem Ursprung ein Kranz, von Reblaub und Trauben. Ja, ihr Leben ist mit dem oberen Abschluss noch nicht erloschen, denn das nun folgende Zwischenglied wird überzogen mit ganz willkürlich sich gebärdenden Rebranken und Blättern, die uns vorkommen wie die letzten Ausläufer der unteren Stäbe. In nüchternem Gegensatz hiezu stehen einzelne Profile und Eierstabringe, sie wollen gar nicht hineinpassen in ihre lebendige Umgebung. Aber sie nehmen auch nur eine untergeordnete Stellung als kleine Zwischenglieder ein. Das Leben lässt sich nicht zurückdämmen. Mit erneuter Gewalt kommt es im Kapitell zum Ausdruck (Taf. VIII, b). Nun genügt nicht einmal mehr das nur vegetabile Leben der Blätter. Im Anschluss an das Diptychon von 1510 und damit an jene Säulenkapitelle der Markuskirche in Venedig, lässt Dürer aus den Eckblättern nicht mehr die Volute sich entwickeln, sondern an ihre Stelle tritt ein stattlicher Löwenkopf. Und wenn bei dem Diptychon noch Mittelblüte und Seitenblättchen vorhanden

Digitized by Google

waren, so haben auch sie hier dem animalischen Leben weichen müssen. Ein Kranich ist an ihre Stelle getreten, das Rund seines Kopfes vertritt die Abakusblüte. Wohl mögen jene Kapitelle der Markuskirche mit ein Anlass zu diesen Schöpfungen gewesen sein; aber dieser war nur ein äusserer. Viel tiefer liegt der wahre Grund: was von jeher der Seele des Deutschen lieb und eigentümlich war, was namentlich in der deutschen romanischen Ornamentik zu üppiger Blüte gediehen war: die phantastische Vermischung von Pflanze und Tier, hier gewinnt es im grössten, deutschesten Künstler den höchsten Ausdruck und die schönste Vollendung.

Für die an Widderköpfen ungefähr von der Mitte des Schaftes herabhängenden Blumenväs'chen ist Dürer nicht verantwortlich zu machen. Sie gehören zu dem Kannenorden, dessen Abzeichen sie zu tragen haben.

Sehr richtig aber hat er erkannt, dass ein gleich reicher Schmuck der hinteren Säulen den Eindruck der vorderen nur beeinträchtigen würde. Deshalb ist hier Schaft und Postament glatt, nur das Zwischenglied ist mit Rebstäben verziert, wovon unten noch die Rede sein wird, und das Kapitell zeigt gleiche Bildung wie das vordere.

Wie auf der Madonna von 1509 ist auch hier das auf den Säulen ruhende Gebälk verkehrt, dachartig ragen die einzelnen Balken übereinander hervor. In dem gotischen Kräuselwerkblatt an den Ecken des darüber befindlichen Abakus erkennen wir die Unverwüstlichkeit der Jugendeindrücke. Italienisch aber ist der nun folgende Nischenbau mit seiner querkannelierten Archivolte und Muschelausfüllung. Sein Abschluss wird gebildet von jenen beiden Greifen, die zum schönsten gehören, was Dürer je geschaffen hat.

Einfacher gestaltet sich der Aufbau der beiden anderen Säulenpaare. Auch sie haben noch ein hohes Postament in merkwürdig ein- und ausgebauchter Form. Fast möchte man dabei an eine steile attische Basis denken, deren Plättchen und Trochylus verloren gegangen sind, sodass nur noch die Anschwellungen des Torus und eine leise Einbiegung übrig geblieben sind, die nun mit einem reichen Geranke des Weines überzogen werden. Am Fussende sitzen auf Delphinen reitende, muntere

Digitized by Google

Putten mit Windrädchen und Posaunen. An ihnen hauptsächlich bemerkt man, dass sie nicht Dürer's Hand ihre Entstehung verdanken, und ebenso sind die Delphinen, trotzdem sie recht grimmig aussehen wollen, weniger lebendig als er sie darzustellen pflegt. Schaft und Kannelierung sind die gleichen wie auf den anderen Säulen, nur dass statt der unteren Blattreihen ein Blütenkranz am Schaftansatz vorhanden, und je ein Heiliger auf einer Konsole dem Schaft vorgelagert ist. Auch das grosse Zwischenglied, zwischen Schaft und Kapitell fehlt nicht. Wie an den hinteren Säulen der eben besprochenen ersten Paare wird es überzogen von vertikal laufenden, aus einem Geflecht hervorkommenden Rebstäben. Damit hat auch dieses aus der Verbindung von Buckelring und Kannelierung des jonisierenden Kapitells hervorgegangene Motiv, das sich ausgebildet zuerst auf dem Diptychon von 1510 fand, seine letzte Redaktion erfahren. Wie der Schaft selbst, ist auch dies Zwischenstück nun mit Rebstäben überzogen und hat so eine immer grössere Belebung erhalten.

Das Kapitell (Taf. VIII, c) zeigt die Ausbildung der Blattvoluten, wobei die Anordnung der Blätter im Sinne venezianischer Vorbilder geschieht. Nicht aus einem ringsum angebrachten Blattkranz wachsen sie hervor, sondern jeder dieser Voluten ist ein leicht überfallendes Blatt vorgelegt. Der Anschluss an venezianische Kapitellbildung ist auch insofern ein engerer, als die Volute etwas von dem reinen Blattcharakter eingebüsst hat, den z. B. das Kapitell des Allerheiligenbildrahmens oder der Madonna von 1509 aufweist. Das Bandartige ist mehr betont und nur an den Seiten erinnern kleine Profile mit Knollen an ein wirkliches Blatt. Als Abakusblüte dient eine voll aufgeblühte Rose. Unvermittelt kann Dürer aber den Uebergang vom oberen Schaftabschluss zu den grossen Eckblättern doch nicht lassen und so gibt er an den vorderen Säulen eine Reihe von Seraphimköpfen, die ihr munteres Lied in die Lüfte erschallen lassen, wie die Vöglein auf einem Baume. Und wie ein Baum ist das Kapitell noch weiter belebt durch einen grossen Vogel, der vorne zwischen den etwas auseinanderstehenden Blättern steht. An der Seite aber spielt sich eine aufregende Szene ab, indem von dem Gesims ein scheusslicher

Digitized by Google

Drache herabschiesst auf angstvoll aufschreiende Vögelein, die sich in den Blättern des Kapitells zu bergen suchen. Einzigartig ist diese Belebung eines an sich toten Materials; wir vergessen fast völlig, dass wir es hier mit einem Säulenkapitell und nicht mit der wirklichen Natur zu tun haben. Ueberall ist Bewegung und Leben. Aber es darf auch nicht verkannt werden, dass in dieser ganz naturalistischen Umbildung eines architektonischen Gliedes, die Grenze des Erlaubten überschritten ist. Als Einzelmotiv für sich betrachtet, mag uns diese Szene wohl gefallen, beurteilen wir aber das Motiv in der Gesamtheit der ganzen Anlage und vor allem die technische Funktion des damit geschmückten Gliedes, so können wir uns der Bedenken nicht erwehren.

Wieder sind die hinteren Säulen einfacher; die hohe Basis ist nur am oberen Rand mit Rebblättern verziert, während am Kapitell statt der Engelsköpfchen ganz gotisches Kräuselblattwerk verwendet ist, das nun ganz und gar nicht zusammenklingen will mit den daraus hervorwachsenden lebendigen Blättern. Der weitere Aufbau über diesen Säulen vollzieht sich in einfachen, der Renaissance Italiens entlehnten Formen. Der oberste Ablauf ist mit einer Maske ganz im Sinne Italiens geschmückt. Sie dient als Mittelpunkt für kurze Wellenranken, die nach den beiden Seiten von ihr ausgehen. Gerade in diesem Motiv zeigt Dürer immer wieder, dass es ihm völlig gelungen ist, einzelne Formen der Renaissance zu verstehen und für seinen Gebrauch umzubilden. Denn bei allem italienischen Ursprung ist doch die Bildung des lappigen Blattes, das nicht nur im Profil zu sehen ist, ganz deutsch, und erst aus ihm heraus entwickelt sich die dünne Ranke. Gekrönt wird der Aufsatz auch hier durch zwei Greifen, die aber bei aller Belebung doch nicht die gleiche Vollendung wie die beiden anderen erreichen.

Noch bleiben zu besprechen übrig die beiden kleineren Säulenpaare zu beiden Seiten der mittleren Pforte. Sie tragen keine so gewaltigen Glieder, reichen sie doch mit ihrem Aufsatz nur bis zu den Kapitellen der grossen Säulen, trotzdem ihr mannigfach gegliederter und dem Eingang zu vorspringender, mit Rebstäben verzierter Sockel die gleiche Höhe mit den anderen hat. Auch ihr Aufbau ist am Postament kandalaberförmig; er bildet

Digitized by Google

eine ausgebauchte Form von verschiedenen Gliedern, wobei der vasenartige Charakter etwas stärker betont wird. Unter den einzelnen Gliedern treffen wir auf ein Motiv, das bisher bei Dürer noch nicht vorgekommen ist. Rund um die Mitte der Vase geht eine Leiste, welche eine Reihe aufrechtstehender, auf eine Schnur gereihter Scheiben zeigt. Im venezianischen Buchdruck findet sich dies Motiv auf dem Titelblatt[1] der Herodotausgabe von 1494. Auch da kommt es an einer Vase vor, nur dass hier die Scheiben wie Guirlanden herabhängen. Trotzdem ist es wohl möglich, dass Dürer hieraus die Kenntnis desselben erwuchs. Der eigentliche Säulenschaft ist in der unteren Hälfte sehr stark ausgebaucht und klein, fast zu klein für das auf ihm lastende Kapitell (Taf. IX), das eine Mischung zeigt zwischen dem schon angewandten Tier- und Volutenkapitell. Denn während unten Bandvoluten mit vorgelagertem Eckblatt und dazwischen eine Rose aus einem vasenartigen Granatapfel hervorwachsen, wird dies eigentlich abgeschlossene Kapitell erhöht durch Greifen, die an den vier Ecken unter den Voluten herausragen und von einem Blattkranz umgeben werden. Wie ein Kämpferaufsatz übersteigen sie das Kapitell und rufen mit ihrer phantastischen Form Erinnerungen an romanische Stilelemente in uns wach. In dem Nischenaufbau, der ohne weiteres Zwischengebälk — auch das mag mitbeweisen, dass die Greifen eigentlich als Kämpfer gedacht sind — aufsitzt, schliesst sich Dürer wieder enger an italienische Kunst an. Mit seinen Pilastern, Gesimsen und Muschelausfüllungen ist er herübergenommen aus Venedigs Grabplastik; und nur in den ornamentalen Ausfüllungen der Pilaster und Friese geht Dürer, aber auch im Anschluss an italienische Grundmotive, seine eigenen Wege. In den Kandelaberaufsätzen der Pilasterfüllungen rechts erinnert das verschlungene Astwerk, das aus den Vasen aufsteigt mehr an die Gotik in seiner Kahlheit, und vollends links herrscht grosse Unklarheit in den Motiven. Vor allem vermisst man in den mageren, steifen Aufsätzen die leichte Rankenbewegung nach den Seiten, die bei italienischen Füllungen das einseitige Streben nach oben mindert und durch jene feinen Stiele und Blätter

[1] Ongania, l. c. S. 105.

Digitized by Google

die Leichtigkeit dieser Motive betont. Etwas Aehnliches findet sich hier nur in den oberen Abschlüssen der Füllungen auf der rechten Seite, wogegen links etwas derartiges nicht vorkommt. [1]

Ueber den Nischen läuft unter dem Gesims ein kleiner Fries, wovon der rechts stilisiert ist im Sinne einer italienischen Ranke, wie sie gleich schön und geschmackvoll sich nur auf dem Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen von 1508 fand. Von einer Eule als Mittelpunkt geht nach den beiden Seiten in sanftem Schwung die nur ganz leise angedeutete Wellenlinienranke, von Zeit zu Zeit eine Volute nach der entgegengesetzten Richtung sendend. Links aber ist auch hier durch das Messer des Formenschneiders alles verdorben worden, sodass nur ein plumpes Blattwerk übrig bleibt, das kaum den Hauptzug der Ranke wiedergibt.

Ueber den Nischen befindet sich noch ein halbrunder Aufsatz, der die Oeffnungen für die Ketten der Zugbrücke einschliesst. Am Rand ist er mit einem naturalistischen Stab verkleidet, der eine Reihe von Kräuselwerkkrabben in der feinen Ausführung des Goldschmiedes zeigt. In der Mitte rollen sich die von den Seiten kommenden Stäbe volutenmässig auf und endigen in eine offene Blüte, welche fast den ganzen Raum dieser durch das Aufrollen entstandener Scheiben einnimmt. Auch dieses Motiv stammt aus Venedig. An einer Reihe von Grabmälern (Malipiero, Vendramin in SS. Giovanni e Paolo, Tron in den Frari), sowie an der Scuola di S. Marco finden sich solche Rosetten auf und neben den Archivolten als Standorte für Figuren. Aber dort bilden sie höchstens einen kleinen Aufsatz, stehen sie nur in losem Zusammenhang mit der Archivolte selbst. Dürer aber bezieht sie auf's engste mit hinein in den ganzen Aufbau, indem er ihr Vorhandensein aus den mit dem Bogenaufsatz eng zusammenhängenden Rebstäben heraus erklärt. Im Inneren des Aufsatzes ziehen sich, dem Lauf der Archivolte folgend, aneinandergereihte Rundstäbe hin. Aber sie wirken ebensowenig befriedigend, wie diejenigen, die wir am

[1] Allerdings ist auch zu bemerken, dass die linke Seite viel schlechter geschnitten ist.

Digitized by Google

Allerheiligenbildrahmen oder auf der Madonna von 1509 fanden. Zwar sind hier die mittleren Leeren vermieden durch eingefügte, einer Nelke ähnlichen Stäbe, auch ist der Rundbogen steiler geworden, und die einzelnen Bögen überschneiden sich nicht mehr, sondern sie setzen in fortlaufender Linie aneinander an, aber trotzdem vermisst man in diesen harten Stäben, in dem verworrenen Kräuselwerk das wahre Leben, die bei Dürer sonst so beliebte Naturfreude.

Das Schönste der ganzen Ehrenpforte ist das Kleinod, welches zwei Männer halten, die in der kühnsten Verkürzung auf den Nischengesimsen sitzen (Tafel IX). Mit festem Griff haben sie die Ringe gefasst, an denen die grosse Lorbeerguirlande herniederhängt. Allerorts wachsen aus den Blättern langgestielte Früchte hervor und zwei weit ausschreitende Kraniche bemühen sich, davon zu naschen. In der vollendetsten Weise ist hier das alte Motiv, das uns schon auf dem Titelblatt zu den quatuor libri amorum begegnete, wiedergegeben; alles atmet Daseinslust. Wenn sonst die Guirlande in ihrer Mitte eine reiche Anordnung von Trauben und Rebblättern zeigt, so muss sie hier dazu dienen, einen grossen Schrein zu tragen. Fast dünkt er uns zu schwer für ihre leichte Bildung, und die Männer auf den Gesimsen müssen auch alle Kraft anwenden, und sich mit der freien Hand fest anstemmen, um die Last zu halten. Auf die feinste, spielendste Weise ist so in dem Linienzug der von der stützenden Hand der Männer um den Rundbogenaufsatz bis zum Ende der Guirlande geht, Bewegung und Gegenbewegung ausgedrückt. Die Linie selbst aber bildet den Zug einer Welle. Auch die Schwere des Schreines sucht Dürer nach Kräften zu mildern, indem er den schönen Kontur möglichst belebt. Ja, es ist in diesen Löwenfüssen, Delphinen, Füllhörnern und Ranken des Guten fast etwas zu viel geschehen. Wieder können wir aber sehen, mit welcher Leichtigkeit Dürer gerade das Motiv der Wellenranke zu handhaben weiss, wie fein sich Bewegung und Gegenbewegung aufheben. Doch was will dies Alles schliesslich sagen gegen die herrliche weibliche Figur, welche vor dem Schrein die Krone des Kaisers in der Hand trägt! Ist schon die Krone mit dem stilisierten Dreiblattzacken und ihren Edelsteinen ein Meisterwerk deutscher

Digitized by Google

Goldschmiedekunst, so suchen wir vergeblich nach Worten, um die Schönheit der sie tragenden Figur zu schildern. Noch vollendeter wie im Leuchterweibchen von 1513 ist hier das Schweben, die Bewegung nach oben ausgedrückt. Dabei diese einseitige Bewegung immer wieder aufgehoben durch solche im Gegensinn! ein steter Kampf der alles bis in's Innerste belebt!

Zu den bisher besprochenen Details hat Dürer, abgesehen von der einen Tafel (16) der unteren Säulenteile, wohl auch die Entwürfe in grossem Massstabe gemacht. Für viele andere Dinge wird er nur eine andeutende Skizze gefertigt, die Ausführung aber ganz Schülern überlassen haben. Von ganz anderer Hand sind — wie schon Chmelarz bemerkt, — die beiden Ecktürme. Sie zeigen auch eine steife, viel weniger naturalistische Ornamentik und namentlich in den oberen Abschlüssen Motive, denen wir bei Dürer nie begegnen. Ebenso atmen in ihrem höchst unverstandenen jonisierenden Kapitell die Säulen der Seitentore mit ihrer hässlichen Ausbauchung und der hohen attischen Basis keinen Dürer'schen Geist. Auch die meisten Bilder darüber sind von anderer Hand, ihm nahe stehen nur zwei Darstellungen: Tafel 25 untere Reihe, Mittelbild; Tafel 26 obere Reihe, rechtes Seitenbild. Sie zeigen auch in der Ornamentik der Säulen und sonstigen Details engere Beziehung zu Dürer. Von kleinen ornamentalen Einzelheiten, die sich in ungezählter Menge über die ganze Pforte zerstreuen, Gesimse beleben, leere Flächen füllen, geht jedenfalls die Anordnung auf ihn zurück: so namentlich die naturalistischen Rundbögen über den einzelnen Fürsten, die Anbringung von Polstersitzen an leeren Stellen, und schliesslich die Guirlanden mit Reblaub und Vögeln. Ausgeführt sind sie aber von fremder Hand, denn sie sind zu wenig lebhaft und oft zu zerfahren, um von Dürer selbst herzurühren. Dagegen sind seiner würdig die beiden herrlichen, als Klopfer gedachten Löwenköpfe an den Postamenten der Seitenpforten, sowie der Fries, der sich über deren Säulenaufsätzen hinzieht (Taf. V, d). Hier lernen wir ihn wieder in seiner ganzen Lebendigkeit kennen, wie er den Gedanken der Wellenranke aufnimmt und, wie am Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen, verschmilzt mit seinem Naturalismus. Zahlreiche Motive finden sich verwendet: Granatapfel, Vogel, Wolken,

Digitized by Google

Maske. Trotz der Selbständigkeit eines jeden Gliedes aber sind sie doch zusammengezogen in ein ornamentales Schema. Denn von dem mittleren Granatapfel aus setzt sich die Wellenbewegung fort durch Zweige, Tierleiber, Masken und Wolken hindurch, bis sie in den letzten Blättern des wiederkehrenden Granatapfels ausklingt. Dabei sieht man allen diesen Elementen keine Spur von Zwang an. Alles vollzieht sich so natürlich und selbstverständlich, als könne es nicht anders sein. Es ist einer jener Fälle, in denen Dürer frei von jeder Ueberladung im Sinne der italienischen Renaissance seine eigenen Motive ausgestaltet und harmonisch zu Ende führt.

Dürer'schen Geist verraten auch die Abschlüsse der einzelnen Giebel — den oben erwähnten Eckturmgiebel ausgenommen. Die Ausschmückung aller einzelnen Glieder mit Tieren, Putten, Pflanzen, Kandelabern und Füllhörnern geschieht ganz in seinem Sinne. Aber die Ausführung hält nicht gleichen Schritt mit dem, was gewollt ist. Vieles ist steif und wenig lebendig dargestellt, sodass hier wohl Schüler nach kleinen Skizzen gearbeitet haben dürften. Das letzte, das er selbst geschaffen, mögen jene herrlichen Paukenschläger, Trompeter und Standartenträger sein, die über den Greifen an dem Mittelaufbau stehen. In den Rüstungen sind wieder italienische (mantegneske) Formen verwendet und die Helme erinnern an jene abenteuerlichen Gebilde, die auf italienischen Kupferstichen, Handzeichnungen und Gemälden vorkommend, auf Dürer von jeher grossen Eindruck gemacht haben.

So hat uns die Ehrenpforte eine grosse Fülle einzelner Motive, vieles durchdrungen von recht Dürer'schem Geiste vor Augen geführt. Der Sieg über die fremden Formen ist ein vollständiger — ja besser gesagt: es handelt sich gar nicht mehr um fremdes Entlehntes, sondern Alles ist eigenster Besitz des Künstlers und, der schöpferischen Gestaltung entsprechend, aus den Notwendigkeiten seiner Anschauung heraus motiviert. Mit vollem Bewusstsein vergönnt er seiner Phantasie und seiner Naturliebe ihre Betätigung, stellt er seinen Renaissancestil dem der Italiener gegenüber. Die Berechtigung aber dieses, Natürliches und Phantastisches zu lebendigster Einheitswirkung zwingenden Stiles, ergab sich aus den Aufgaben seiner Kunst,

Digitized by Google

die den monumentalen Charakter ausschlossen, von selbst. Der Massstab, der an diese Holzschnittphantasieen, an blosse Zeichnungen zu legen ist, war ein anderer, als der, den die italienischen monumentalen Schöpfungen verlangen, und so auch die Gesetzmässigkeit, die er fand. Scheinbar von Willkür durchbrochen, ist sie doch vorhanden, und wo immer des Meisters Naturliebe mit ihr einen ungetrübten Bund einging, entstanden Gebilde, die sich selbst den herrlichsten Werken italienischer Renaissance vergleichen lassen. Das hat die schöne Querleiste, das hat vor allem das Kleinod bewiesen, das über der «Porten der Eeren unnd Macht» schwebt.

Ist aber schon an der Ehrenpforte der Anteil Dürer's kein allzugrosser und vieles von Schülerhänden, so gilt dies noch mehr vom Triumphe des Kaisers Maximilian.[1] Hier kann ich Thausing [2] nicht recht geben, der noch eine ganze Reihe von Schnitten auf Dürer zurückführt. Im Figürlichen und namentlich im Ornamentalen weht ein trockener Geist, der mit der Lebendigkeit, die wir sonst an Dürer gewohnt sind, nicht stimmen will. Vielfach wird ein ganz anderes, lappiges Blatt, mit kurzen Spitzen angewendet, das sich bei Dürer gar nicht findet. Vor allem aber vermisst man jenen freudigen, lebensvollen Linienzug, jene Fülle und Frische von Bewegung und Gegenbewegung, die sich an der Ehrenpforte noch so oft finden; alles verläuft schematisch und kalt. Am meisten Dürerisch ist noch der kleine Triumphwagen mit der Viktoria und dem herrlichen Rossegespann. In ihm vermögen wir seine Art wenigstens einigermassen wiederzuerkennen. Nicht so bei den anderen Schnitten, die zwar viele von Dürer stammende Motive bringen, aber alle umgesetzt in verwässerter und abgeblasster Form. Es gälte zu untersuchen, wie viel hierbei auf Rechnung des Formschneiders zu setzen ist.[3]

Wie frisch wirkt dagegen die Skizze zum Triumphwagen

[1] Schestag, Jhrb. d. kunsthist. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Bd. I, S. 154 ff.

[2] Thausing, Dürer's Triumphwagen und sein Anteil am Triumphzuge Kaiser Maximilians I. Mitth. der k. k. Centralkommission. Wien 1867. S. 135 ff.

[3] Man vergleiche nur einmal Guirlanden, Traubenblatt, Delphine, Füllhörner miteinander und sofort wird man merken, welch anderer Geist hier weht.

Digitized by Google

in der Albertina, die, wie Schestag nachweist, zwischen 1512 und 1513 entstanden ist! Hier ist Dürer's Geist, Dürer's Formensprache vom Tronhimmel bis hinab in die Speichen der Räder. Und Dürerisch sind auch die Reiterskizzen der Albertina von 1518 mit ihren Trophäen und den Pferden, die noch an das kleine Pferd von 1505 und an italienische Vorbilder gemahnen, was auch von den Trophäen gilt — man denke an Mantegnas Triumphzug des Caesar und Holzschnitte in den Hypnerotomachia des Poliphilo.

Im Anschluss an die Säulen der Ehrenpforte wird jener seltene Holzschnitt «die grosse Säule mit dem Satyr» (B. 129, H. 1916) entstanden sein. Sie zeigt den gleichen Aufbau in einer Fülle von Einzelmotiven. Reiche Verwendung finden hier vor allem einzeln angebrachte Köpfe und Schädel. Erinnert schon dies an das Diptychon von 1510, so schliesst sich der Entwurf auch darin an dieses an, dass zwei Engelchen die Säule an einer zwiebelförmigen Wurzel halten. Das Kapitell steht dem der Madonna von 1509 näher, indem die stärker als Blatt betonten Voluten wieder aus einem Kranz überfallender Blätter hervorwachsen; auch hier ist das ganze Kapitell über Eck gestellt. Der auf dem Abakus sitzende Satyr hält reichverziertes Schnurwerk in den Händen, das zu beiden Seiten der Säule niederfällt und eine Guirlande mit Trauben und Rebblatt im Mittelpunkt trägt. Eine Reminiszens an die Säulen der Ehrenpforten sind die geflügelten Harpyien, die am Beginn des Schaftes angebracht sind. Nur ist ihr Vorhandensein weniger gut motiviert, wie bei dem weit ausladenden Postament der Ehrenpforte.

Ganz phantastisch wird Dürer in den Säulenentwürfen (Lippmann Nr. 258 und 259). Sie erinnern uns an die mehr humoristisch aufzufassenden Anleitungen, die er in seiner «Unterweisung der Messung» zu Denkmälern gibt. Es kann den Künstler auch mit diesen Zeichnungen kaum ernst gewesen sein, deshalb darf man sie einer kritischen Betrachtung gar nicht unterziehen. Aber namentlich die Säule, die von einem sitzenden Mann (L. 269) getragen wird zeigt doch, wie sich seine gotischen Motive immer wieder vermischen mit Renaissanceformen. Immer noch ist er tätig, beide miteinander in Einklang zu bringen.

Digitized by Google

Aus dem gleichen Jahre, in welchem die Ehrenpforte vollendet wurde, stammt ein bisher in der Kunstgeschichte wenig beachtetes Werk, das ganz unverkennbar den Stil Dürers trägt: Das Pfinzing'sche Fenster im Chor der St. Sebalduskirche in Nürnberg[1] (Taf. X). Neudörfer[2] weiss nur zu berichten, dass es aus der Werkstatt des Glasmalers Veit Hirschvogel des Aelteren stammt. Eine weitere Bemerkung findet sich in Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze Heft I, Kirche des hl. Sebaldus, beschrieben von Moritz Max Mayer, Nürnberg, Friedr. Campe, 1831.[3] Aus den paar kurzen Zeilen erfahren wir nur, dass die beiden Wappen unten das Pfinzing'sche (links) und das Hasdorf'sche (rechts) und die Hauptstifter Siegfried Pfinzing und seine Gemahlin sind. Schliesslich weist Paul Rée[4] darauf hin, dass das Fenster «durch eine grossartige Architektur, edel gezeichnete Gestalten und anmutige Ornamentik ausgezeichnet, ganz Dürerisch anmute».

Da die alten Akten der Sebalduskirche, wie mir Herr Kirchenrath Michahelles versicherte, bei einem Brande untergegangen sind, so ist die Neudörfer'sche Nachricht das Einzige, was wir hierüber urkundlich besitzen. Sie hindert uns aber nicht, anzunehmen, dass die Entwürfe zu diesem Fenster von Dürer herrühren,[5] oder wenigstens unter seinem unmittelbaren Einfluss entstanden sind. Denn auch hier wird der Meister vieles den Händen von Schülern überlassen haben. Aber der Anschluss an seine Stilart ist hier sehr eng, enger noch wie auf der Ehrenpforte. Auf einem mittleren, reich mit Reblaub ornamentierten Sockel erhebt sich, die ganze Fensterbreite einnehmend, ein mit Platten belegter Boden, auf dem

---

[1] Herr Professor H. Thode hatte die Liebenswürdigkeit, mich zuerst auf dieses, ganz unter einem Gerüst verborgene Fenster aufmerksam zu machen.

[2] Des Joh. Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst von W. K. Lochner in «Quellenschriften für Kunstgeschichte» Bd. X, S. 147.

[3] S. 37.

[4] P. J. Rée: Nürnberg. Nr. 5 der Sammlung: berühmte Kunststätten, Leipzig-Berlin, E. A. Seemann 1900. S. 149.

[5] Haben wir doch auch in dem Glasfenster von 1504 in der Ambraser Sammlung zu Wien und in den Glasfenstern der Landauerkapelle von 1508 den Beweis, dass Dürer für diesen Kunstzweig tätig war.

Digitized by Google

eine Anzahl von Personen knien. Es sind wohl Söhne und Verwandte des Pfinzing'schen Ehepaares, die sich bei der Stiftung des Fensters beteiligt haben. Von diesem Boden steigt rechts und links perspektivisch nach hinten verlaufendes, reichgegliedertes Mauerwerk in die Höhe. Nach den Innenseiten zu sind ihm noch Sockel vorgelagert, oben schliesst es mit einem Rundbogen und Tonnengewölbe ab; darüber zieht sich ein querkanneliertes Horizontalgesims. Nach hinten ist dieser, an ein Tor, ähnlich dem der Ehrenpforte, erinnernde Aufbau vollständig geöffnet. Man geniesst die Aussicht auf ein Wasser, grüne Berge und Bäume. Ueber diesem, den ersten Stock darstellenden Torbau erhebt sich eine nach hinten ebenfalls geöffnete Säulenhalle mit je zwei Säulen zu beiden Seiten. Diese sind nach hinten durch perspektivisch gesehenes Gebälk miteinander verbunden, während die Querverbindung vorn und hinten durch Archivolten geschieht. Die Decke ist als Kuppel gedacht, die aber schon über den Archivolten abgeschnitten und geöffnet ist. Diese Säulenhalle wird durch einen zwischen den Säulen hervortretenden leichten Aufbau in zwei Teile zerlegt, in deren unteren Maria und Anna selbdritt, in dem darüber befindlichen der hl. Christophorus und Sebaldus stehen.

Ueber alle Glieder dieses Baues ist eine Fülle von Ornamentik zerstreut, die auf's lebhafteste an Dürer's Formensprache erinnert. Der architektonisch aufgebaute Sockel zeigt zwischen kräftig profilierten Rundstäben eine Hohlkehle, die mit kleinen Rosetten geschmückt ist, ein Motiv, das sich auch an den oberen Hohlkehlen der Ehrenpforte (an den Aufsätzen der Säulenpaare, welche den Ecktürmen zunächst stehen) findet. Ebenso kehrt das an den Ecken des Anlaufs darüber befindliche Blatt bei Dürer oft wieder (z. B. Leuchter auf der Gregorsmesse B. 123). Hier hat es seinen natürlichen Charakter als Eichenblatt völlig gewahrt und ist nur an der unteren Spitze leicht aufgerollt. Am reichsten ist der hohe, weit ausladende Ablauf geschmückt, der zusammen mit leichten, einfach profilierten Postamenten an den beiden Seiten den Fussboden trägt. Wie an der Predella des fertigen Allerheiligenbildrahmens überzieht den Grund ein Geranke von Reben mit Blatt und Traube. Wie dort greifen zwei sich begegnende Hauptranken ineinander und rollen sich voluten-

Digitized by Google

mässig auf. Aber hier wird die Fülle noch gesteigert dadurch, dass von rechts her, hervorwachsend aus einem vor die einfachen Seitenpostamente gelegten Stabe, ein Eichenzweig sich mit den Rebranken vermischt. Er zeigt kurz nach seiner Abzweigung die bekannte Gabelung: der kürzere, äussere Ast geht im Bogen nach der Ecke, um diese auszufüllen, der längere, innere überschneidet den ersten und strebt im flachen Bogen dem Rebengeranke zu. Der Zweig ist aber so natürlich gebildet, dass man dieses ganze Einfügen in ein bestimmtes Schema gar nicht als Zwang empfindet. Wir werden damit schon an das Gebetbuch erinnert. Der von diesem Postament getragene Torbau hat wie das Haupttor der Ehrenpforte nach dem Eingang rechts und links vorspringende Sockel. Sie sind hier eckig und tragen — ebenfalls nach dem Eingang zugewendet — je ein entenartiges Tier mit gebogenem Hals. Daneben ziehen sich die mit Rundstäben reichprofilierten Wände des Torbaus empor, an denen sich zuäusserst rechts und links eine breite von Rundstäben eingefasste Leiste befindet, die, wie eine Pilasterfüllung, mit Kandalaberaufsätzen geziert ist. Und als Pilaster ist diese Leiste eigentlich auch gedacht, das beweist das Kapitell an ihrem oberen Ende. Aber der Gedanke ist nicht scharf erfasst, denn das Kapitell ist schmäler wie die Leiste, und diese ist gerade unter ihm auch nach oben mit einem Rundbogenstab abgeschlossen. So macht es nun den Eindruck, als ob das Kapitell hinter der Leiste hervorwachse, als ob diese einfach einem Bauglied vorgelegt wäre, welches das Kapitell zum Abschluss hat. In der Füllung dieser Leiste ist Dürer wieder ganz italienisch geworden. Nichts ist zu finden von Rebranke oder spätgotischem Blattwerk. Nach Art venezianischer Buchleisten sind die verschiedensten Motive aufeinandergefügt: Maske, verschiedenartige Vasen, Delphine Pelikan und sogar ein Flöte spielender Satyr (der uns ja schon einmal bei dem Buchtitel Pirckheimers von 1513 begegnet ist) wechseln in buntem Gemisch miteinander ab. Und auch hier sucht Dürer, trotzdem keine einheitliche Ranke alle Glieder miteinander verbindet, den Zusammenhang der einzelnen Motive möglichst deutlich zu begründen; auch hier sträubt er sich gegen den spielenden Aufbau, wie ihn die italienische Renaissance liebt. So lässt

Digitized by Google

er die unten angebrachte Maske mit Schlangenhaaren an Ringe befestigt sein, welche die darüber befindlichen Delphine im Maule halten. Die Delphine selbst aber stehen wieder mit dem darüber befindlichen Blattbüschel in näherer Beziehung dadurch, dass ihre Schwänze — nach Art venezianischer Vorbilder — selbst in Blätter auslaufen. Damit tritt die Grotteske zum erstenmale in der deutschen Ornamentik auf. Und in dem Blattbüschel sitzt der Flöte spielende Faun. Im oberen Teil der Leiste, wo diese Blattmotive fehlen, will der reine Aufbau von Vasen untermischt mit Tieren weniger glücken. Die Gefässe sind zu schwerfällig, es fehlt die italienische Leichtigkeit und ein Motiv, das alles zusammenzuhalten vermag. Der Abschluss wird schliesslich durch einen dicken Stengel gebildet, der sich oben kelchartig erweitert, um scheinbar das hinter der Leiste nun hervortretende Kapitell aufzunehmen. In diesem selbst aber begegnet uns zum letztenmal jene Vasenform, wie wir sie schon am Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen kennen gelernt haben. Nur ist hier die Form flacher, da der obere, eingezogen und mit Kannelüren versehene Teil fehlt. Der Buckelring ist aber diesmal dafür umso deutlicher betont und aus ihm heraus wachsen die bandartigen, am Rand als schwaches Profilblatt gebildeten Voluten und dazwischen die, diesmal nicht in den Abakus hineinragende Mittelblüte. Auch hier kann uns das Motiv nicht befriedigen; es steht in gar keinem Verhältnis zu dem schönen lebendigen Blattvolutenkapitell. Aber wir können doch begreifen, dass Dürer gerade hier, wo er so viele Vasenmotive anbringt, auch für sein Kapitell diese wenig glückliche Form gewählt hat. Auf diesen Kapitellen steht je ein munterer Putto in lebhafter Bewegung. Von ihren Händen getragen hängt in flachem Bogen eine Guirlande herab. Sie ist diesmal ziemlich schmal gebildet, etwa in der Form wie auf dem Fassadenentwurf, dagegen umso grösser und massiger das Traubenarrangement, das in der Mitte von ihr herabhängt. Das Tonnengewölbe, das den ganzen Torbau zum Abschluss bringt, ist sicherlich nach venezianischen Vorbildern,[1] mit Kassetten reich verziert. Jede einzelne derselben

[1] An den Tonnengewölben venezianischer Grabmäler, z. B. Grabmal Tron, Vendramin, finden sich ebenfalls Kassettierungen.

Digitized by Google

zeigt eine grosse, vierblätterige Blume, deren Ränder leicht eingeschlagen sind, und die auf vier nach den Ecken gerichteten vielgezeichnete Blättern ruht: Das gleiche Motiv das sich auch auf der «ungarischen Heirat» der Ehrenpforte wiederfindet (Taf. 25 Mitte). Von echt Dürer'schem Geist zeugen die beiden mit Maiblumen gefüllten Töpfchen, die auf Konsolen am Beginn der Wölbung stehen. Wie auf dem Diptychon von 1500 umgeben sie uns inmitten dieser reichgegliederten Architektur mit dem ganzen Zauber echt deutschen Gemütes.

Hat schon beim Beginn des ganzen Fensteraufbaus die Ornamentik des Mittelpostamentes an den Allerheiligenbildrahmen erinnert, so ist auf ihn auch das Motiv zurückzuführen, das uns bei der Säulenhalle zuerst begegnet. Wie dort ist der untere Teil des Schaftes, der auf einer attischen Basis ruht, mit gittermässig verschlungenen Rebstäben verziert.[1] Wie dort wachsen sie aus einem um den Schaft gelegten Ring empor und endigen in feines verschlungenes Rankenwerk; nur der obere Abschlussring fehlt. Im Gegensatz aber zu dem etwas matt wirkenden Astwerk des Bildrahmens — es musste ja auch in Holz geschnitzt werden — herrscht hier volles Leben und reiche Bewegung. Aber nicht wie bei der Ehrenpforte setzen sich daran weitere Vertikaläste, die den Schaft bis zum Kapitell begleiten, sondern die Kannelüren sind wieder in ihr volles Recht getreten. Am oberen Ende des Schaftes sind, wie an der Ehrenpforte, in der Mitte, Widderköpfe angebracht, von denen an Perl-Olivenschnüren Delphinen herabhängen, die wieder mit den Schwänzen aneinandergebunden sind. Das Kapitell, das sich ohne weitere Zwischenglieder an den Schaft anschliesst zeigt zwei lebendige Blattreihen übereinander, aus denen die Eckvolute hervorwächst. Diese hat wieder einen mehr bandartigen Charakter, doch ist an ihren Rändern das Profilblatt deutlich ausgesprochen. Auch die Abakusmittelblüte fehlt nicht. Aber auch hier ist der Eindruck kein ganz befriedigender, indem die beiden übereinander angeordneten Blattreihen nicht

[1] Ausser am Allerheiligenbildrahmen, dem Tafelaufsatz und den hier besprochenen Säulen findet sich diese Art von Rebstabverschlingungen auch an einer Säule des Dresdener Skizzenbuches. v. Eye, Tafel XXXVI.

Digitized by Google

auseinander sich zu entwickeln scheinen, was sich doch sonst meistens bei Dürer findet. Dadurch ist der ganz enge Zusammenhang wenigstens etwas gelöst. Von dem Gesims über dem Fries hängt in leichtem Bogen eine dünne Guirlande herab. Ihr fehlt diesmal das Früchtearrangement in der Mitte. Dafür zweigen von ihr, nach unten gerichtet und volutenartig wieder eingerollt, Profilblätter ab, welche durch ihre, der Guirlande entgegengesetzte Bewegung, lebendig und frisch, aber doch auch etwas unruhig wirken. An dem über dem Kapitell sich nach hinten ziehenden Fries ist an der Vorderseite ebenfalls, wie bei der Madonna von 1509 eine Füllung angebracht gewesen, doch lässt sich nichts Genaues mehr hievon unterscheiden. Ebenso war die, jetzt leider sehr verdorbene Vorderseite der Archivolte mit einer Ranke geschmückt. In schönen Wellenlinien streben von rechts und links nach der Mitte oben Astwerk, Blatt und Blüten. In mannigfacher Weise sind Bewegung und Gegenbewegung vertreten und jede Volute hat ihre Endblüte. Leider wird der schöne Fluss der Linie oft unterbrochen durch Pfosten und Sprossen des Fensters. Im oberen Abschluss kommt auch die Gotik noch zur Geltung, indem an der Archivolte eine Reihe von grossen, ganz im alten Stil gehaltenen Krabben angebracht sind. Die Mitte aber wird gekrönt von einem Aufsatz zweier Rankenvoluten mit grosser Endblüte. Sie erinnern unmittelbar an jene am Aufsatz der Ehrenpforte. Nur sind sie hier noch reicher ausgebildet, noch lebendiger geworden, indem von der Ranke noch Blätter nach beiden Seiten gehen, und ihre Bewegung schon vorbereitet wird durch die grossen Krabben. In halber Höhe der Volute stehen auf Zwickeln, die ebenfalls Blattornamentik zeigen Putten mit Pechpfannen; auch dies ein von der Ehrenpforte stammendes Motiv, nur dass dort nackte Frauen, diesen Dienst verrichten.

Wenn wir uns nach all diesen Einzelheiten nun den Gesamteindruck dieser zweiten architektonisch gedachten Arbeit des Meisters vergegenwärtigen, so müssen wir sagen, dass sie ungleich besser wirkt, als die Ehrenpforte. Hier war der Künstler ja auch nicht gebunden durch allerlei Vorschriften, hier konnte er frei vorgehen. Dabei hat er vor allem jene Ueberfülle von Ornamentik vermieden, die uns dort entgegengetreten

Digitized by Google

ist. Monumental wie das Ganze gedacht ist, so ist auch seine Wirkung. Und wenn uns nicht nur in den Figuren, sondern auch in manchen Ornamentdetails — so namentlich in den Pilasterfüllungen — manchmal etwas begegnet, das nicht ganz mit Dürer übereinstimmen will, so müssen wir uns vergegenwärtigen, dass der gerade damals mit Arbeiten überhäufte Meister schwerlich alle Einzelheiten in Originalgrösse wird gezeichnet haben. Dazu hätte auch ein Dürer'scher Fleiss nicht ausgereicht. Das Ganze zeigt aber doch so lebendig seinen Geist und seine Formensprache, dass es unter seiner strengsten Aufsicht entstanden sein muss. Ja es scheint, als habe er gerade auf dieses Werk eine ganz besondere Sorgfalt verwendet.

Das Werk aber, in dem Dürer den höchsten Ausdruck seines künstlerischen Schaffens auf dem Gebiete der Ornamentik erreicht hat, ist das Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Hier war er nicht, wie bei der Ehrenpforte gebunden durch allerlei gelehrte Vorschriften; nur ganz allgemein hatte er sich an den Text anzuschliessen; dabei konnte er seiner reichen Phantasie freien Spielraum lassen. Welchen Gebrauch er von der gegebenen Freiheit machte, das zeigen die fünfundvierzig Blätter, die jetzt die Münchener Bibliothek aufbewahrt. Alle die zahlreichen Arbeiten früherer Zeit dünken uns fast nur Vorbereitungen zu diesem ganz einzigartigen Werk, über dessen Wunderherrlichkeit sich von Neuem in Worten ergehen zu wollen, wahrlich unnötig erscheint. Der gesamten Konzeption nach weicht der Meister nicht von dem ab, was frühere Zeiten auf diesem Gebiete geleistet haben. Denn dieses leichte Spiel der Ranken, diese genreartigen Szenen, diese zahlreichen im Gezweig angebrachten Figuren aller Art, sind in vielen Miniaturen des Mittelalters vorgebildet. Nun erscheinen sie bis zur grössten Naturwahrheit und zum überzeugendsten Leben gesteigert. Noch ein Anderes kommt hinzu: von so feurigem Leben auch Alles in momentaner Bewegung pulsiert, so frei sich die Phantasie auf allen Gebieten ergeht, es zeigt sich doch eine neue, von den alten Regeln abweichende Gesetzmässigkeit, die der souveränen Naturnachbildung Zügel anlegt. Dieses Muster deutscher Ornamentik ist eben durch

Digitized by Google

das Studium der Renaissance hindurchgegangen. Und hier ist es Dürer in höherem Masse noch, als in der Ehrenpforte, in zahlreichen Fällen gelungen, die Wohltaten der empfangenen Lehre durch schöpferische Betätigung zu rechtfertigen. Denn neben dem naturalistischen Charakter des Ast- und Blattwerkes findet sich der Rhythmus von Bewegung und Gegenbewegung, der leichte Schwung der Wellenlinie, die Betonung von Mittelpunkten. Dabei ist jene ganze Fülle der von Italien kommenden Motive in das Rankenwerk einbezogen, und neben Tieren und Putten sind Vasen, Guirlanden und Füllhörner in den engsten Zusammenhang gesetzt mit der Ornamentik der Ranke.

Zugleich aber wird ein auf die ältesten Zeiten der Buchmalerei zurückgehendes Motiv[1] in diesen Zeichnungen zu neuem Leben erweckt: der Schnörkel. Wohl hat Dürer schon die Buchstaben seiner grossen Holzschnittfolgen, namentlich der Apokalypse mit Schnörkeln reich verziert; aber aus jener nebensächlichen Bedeutung tritt dies Schreiberornament nun hervor, um als ganz selbständiges Glied die verschiedenartigsten Formen anzunehmen. Und wie einst in der von Irland aus beeinflussten Buchmalerei die Figuren immer mehr ausarteten in verschnörkelte Linien,[2] so macht sich jetzt der umgekehrte Prozess geltend: aus dem leichten spielenden Lauf des Schnörkels entstehen allerlei fantastische Figuren.

In drei grosse Hauptgruppen zerfällt bei näherer Betrachtung die Fülle der Einzeldarstellungen:

I. Randleisten mit menschlichen Figuren, die in irgend einer Verbindung stehen mit dem sie ganz oder teilweise umgebenden vegetabilischen Rankenwerk.

II. Randleisten kandelaberartigen oder vegetabilischen Charakters, untermischt mit allerlei Getier.

III. Schnörkelleisten, die teils an das Rankenwerk anknüpfen, teils völlig selbständig auftreten und in ihrem Verlauf allerlei Figuren bilden.

Das Entstehen von Rankenwerk weiss der Künstler immer

---

[1] Anton Springer: Albrecht Dürer, Berlin, Grote 1892, S. 107.

[2] Springer: Handbuch d. Kunstgesch. II. 1898. S. 72 und Abbildung Nr. 78, S. 71 unten.

Digitized by Google

damit zu begründen, dass er es von einem naturalistischen Vertikalast ausgehen lässt, der zugleich ganz oder teilweise gegen die Schrift hin den Abschluss bildet. Von diesem Hauptast aus gehen die Zweige meist in doppelter Bewegung nach oben und unten. Oft entspringen sie einem an den Ast angewachsenen kurzen Zweig, als dessen Gabelung sie sich darstellen, überschneiden sich und setzen jede ihre eigene Bewegung fort. Und wenn wir in dem Anbringen eines Grundastes, von dem Alles ausgeht, das Streben erblicken können, jedes Motiv zu begründen, so tritt uns hier die Beobachtung eines Mittelpunktes und grosser Rhythmus der Bewegung entgegen.

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit in der Fantasie des Künstlers spricht sich schon darin aus, wie die Hauptfiguren, die meist mit dem Text in näherer Beziehung stehen, mit dem sie umgebenden Geäst verbunden sind. Einmal sitzen sie zwanglos auf einem der sie umgebenden Zweige (Blatt 1, 5, 6, 25, 27, 30, 33, 42, 45) das anderemal — und hier wirkt die Gotik gar mächtig in Dürer fort — sind ihnen aus grossen, dem Geäst entspringenden Blüten Konsolen bereitet, wie sie sich ähnlich schon in Schedel's Weltchronik finden (Blatt 2, 10, 20, 30, 34, 36). Dann wieder stehen sie auf Konsolen die frei angebracht sind, teils umgeben von Astwerk, teils ohne weitere Einrahmung (Blatt 18, 39, 8, 17, 19, 31, 7, 38;) endlich stehen sie frei auf dem Boden oder schweben auf Wolken in der Luft, nur seitlich oder oben von Astwerk umrahmt (Blatt 16, 21, 26, 28, 43). Hier kann von einem völligen Einbeziehen des Figürlichen in die Ornamentik nicht die Rede sein, da die Figuren der Hauptzweck sind, während die sie umgebenden Ranken nur als Beiwerk aufgeführt werden dürfen.

Da aber, wo sich allerlei Tierfiguren zwanglos und munter in den Zweigen tummeln, da fügen sie sich völlig in die Ornamentik ein, so dass sie ein Teil von ihr geworden sind. Zugleich dienen sie aber auch dazu, den lebendigen Eindruck der Ranken und Zweige noch zu erhöhen.

Der Charakter der Ranke selbst ist verschieden; oft tritt der von jeher beliebte Rebstock auf, daneben finden sich aber

Digitized by Google

auch der Rosenbaum, die Eiche, der Distelstrauch. Und vielfach vermischen sich die Einzelelemente, sodass z. B. am Rosenstrauch mit einem Male ein schilfartiges Blatt vorkommt, und schliesslich die Ranke eine nelkenartige Blüte trägt (Bl. 1). Mit dem Distelblatt treten auch noch Erinnerungen an dessen Behandlung in der Spätgotik ein; es nimmt die überlange Form an, die wir besonders aus dem Kräuselblatt der ersten Periode her kennen. Kraus und wirr werden dann seine Verschlingungen; aber der Drang nach wahrer Lebendigkeit ist doch zu mächtig, als dass Dürer dabei in die starke Stilisierung des spätgotischen Stiles verfallen würde (Bl. 41).

Zahlreich sind auch die Elemente der venezianischen Renaissance; teils treten sie in den kandelaberartigen Leisten mitten im Geranke oder im Schnörkel auf, teils werden sie als selbständige Gegenstände für sich behandelt, so als Säulen (Bl. 14, 33, 41) oder Vasen (Bl. 34, 44).

Wenden wir uns nun der ersten Gruppe zu, so finden wir den engsten Zusammenhang zwischen Ranke und Figur auf dem ersten und letzten Blatte (45). Ein Spielmann sitzt im Gezweig und lässt seine munteren Weisen ertönen. Ueber ihm rankt sich ein Ast, der ihn wie ein Baldachin umgibt, und ebenso setzt sich unter ihm das Zweiggewinde fort, beidemale in Form der Wellenlinie. Vögel, ja auf dem ersten Blatt sogar ein Affe sorgen für die weitere Belebung. Ganz umgeben von Geäst ist auch der ernste Landsknecht auf Bl. 25. Er steht auf einem Querast, der sich unter seiner Last biegt, während zu seiner Seite und über ihm wildes Gezweig wuchert; und zwar ist es nicht der wilde Weinstock oder gar die liebliche Rose, sondern, dem Charakter des Kriegsmannes entsprechend, der stachelige Distelzweig mit langen, wirren Blättern, der, hier vielleicht am wenigsten in irgend eine schöne Linie gezwungen, nach allen Seiten frei wuchert. Im Gegensatz dazu findet sich am unfreiesten behandelt das Gezweig auf Bl. 5; und weder die schöne Ranke, die von der unteren Querleiste ausgeht und das Früchte naschende Häschen trägt, noch die oben hervorspriessenden gar lebendig sich gebärdenden Zweige können uns darüber hinwegtäuschen. Dagegen wirkt wieder recht lebendig der Zweig des Rosenstrauches, auf welchem

Digitized by Google

Herakles steht (Bl. 30). Entsprechend der stark nach oben gerichteten Bewegung des Helden, ist seine Bewegung nach unten verlegt. In schöner Wellenlinie, lebendig nach allen Seiten mit Blättern und kleinen Zweigen besetzt, läuft der Hauptzweig nach unten, während eine Seitenranke in rückläufiger Bewegung nach oben in eine Blüte ausläuft, die in wirkungsvollem Gegensatz zu dem stürmischen Leben über und neben ihr zwei friedlich ruhende Vögelein in sich birgt. Einfach und schlicht aber umgibt den Erlöser ein leichter Rosengezweig (Bl. 6). In richtigem Geschmack hat Dürer hier jede starke Bewegung vermieden. Durch nichts soll der Beschauer von der Hauptfigur abgelenkt werden.

Wo aber Dürer mit dem Geäst allein nicht auszukommen vermag, da stellt er seine Figuren auf starke Konsolen, die aus grossen Blüten bestehen. So natürlich diese aber aussehen, so bilden sie doch immer ein Gemisch aus verschiedenartigen Bestandteilen und zeigen keinen ausgesprochenen Charakter. In ihnen klingen die in der Spätgotik so häufig vorkommenden Konsolen, wie sie namentlich Heiligenfiguren zum Postament dienen, aus, hier finden sie ihre schönste Vollendung. Teilweise sind diese auf den Konsolen stehenden Figuren auch zur Seite oder über ihrem Haupte umgeben von Astwerk, das dem gleichen Hauptaste wie die Konsolen entspringt, so z. B. auf Bl. 2, wo sich das Geäst in ganz natürlicher Weise über der heiligen Barbara zu einem kleinen Baldachin ausbildet, in dessen Geranke noch ein Seraphimköpfchen angebracht ist. Gerade hier lässt sich sehr gut ersehen, wie der Künstler bestrebt ist, den Anschein einer grösstmöglichen Natürlichkeit zu erwecken. Gelingt es ihm doch vorzüglich den Eichenzweig über dem Haupt der Heiligen zu wölben, bringt er doch die aufstrebenden Seitenästchen so geschickt an, dass wir gar nicht bemerken, wie sehr dabei der Natur Gewalt angetan ist. Im unteren Auslauf des Vertikalastes aber hat sich sogar die Groteske eingeschlichen: in den feinsten Linien ist ein kleiner Kopf gegeben, der aus Leibeskräften auf ein phantastisches Tiergebilde einbläst. Ganz ähnlich ist die Umrahmung des heiligen Maximilian (Bl. 20). Auch bei ihr ist Konsole und Baldachin an dem Vertikalstab angebracht. Der Baldachin aber

Digitized by Google

findet diesmal eine andere Erklärung: von zwei übereinanderliegenden Punkten des Hauptstabes gehen in entgegengesetzter Richtung zwei Aeste aus, sie sind an ihrem Ueberschneidungspunkt lose zusammengebunden und verlaufen sich in leichte Schnörkel. Das Ganze zeigt uns deutlich das Bestreben, die organische Zusammengehörigkeit des Baldachins mit dem Hauptstab möglichst zu betonen, die Naturtreue bis in's äusserste zu wahren. Und um die Lebendigkeit noch zu erhöhen, lässt Dürer auch nach der anderen Seite den Baldachin sich fortsetzen. Die einseitige Bewegung nach links wird aufgehoben durch eine in leichten Wellenlinien nach rechts verlaufende Ranke. Indem ihr Blattcharakter nur ganz andeutungsweise festgehalten ist, bedeutet sie eigentlich eine Vermischung zwischen Ranke und Schnörkel. Auf Bl. 10 fehlt ein oberer Baldachin. Nur ganz leise neigt sich das obere Astwerk etwas und nur ein dünner Schnörkel rankt sich über dem Haupte des David. Dafür ist die Konsole um so reicher ausgestattet: von dem kurzen Ast gehen die beiden Hauptbewegungen, sich gegenseitig überschneidend, aus. Die Bewegung nach oben endigt bald in der grossblumigen Konsole, während die nach unten gerichtete auch nach den beiden Seiten in Voluten ausklingt. Geradezu staunenswert ist, wie der Kranich in die einzige, etwas leeren Raum bietende Stelle eingefügt ist, und, in seiner Bewegung selbst fast einer Ranke gleich, die Verbindung mit der Konsole herstellt. Wie im Gegensatz dazu steht die Darstellung auf Bl. 36. Hier ist das ganze Schwergewicht nach oben verlegt und wir müssen gestehen, dass die Wirkung bei weitem nicht so schön ist, wie bei dem eben besprochenen Blatt. Vergebens sucht man nach einem leichten Ausklingen der Linien nach oben, eintönig wirkt die einseitige Bewegung nach links. Der Krieger steht zu weit unten, seine ohnedies etwas schwache Konsole wird völlig erdrückt durch das über seinem Haupte angebrachte Astwerk, dessen Einförmigkeit auch die Gegenbewegung des Kranichs nicht aufzuheben vermag.

Nicht immer stehen Astwerk und Konsole in so enger Verbindung, dass letztere aus ihm hervorwächst. Mehrfach tritt die Konsole als selbständiges Glied auf und das Astwerk begleitet nur die Figur zur Seite und oben, wie auf Bl. 18 und

Digitized by Google

Bl. 39. Die Konsole ist eine vom Ast losgerissene Blüte oder Frucht. Baldachinartig wölbt sich das Distelblatt über dem hl. Matthias — auch hier muss wieder zum Verknüpfen Zuflucht genommen werden — natürlich und wie von selbst rollt sich über der Bauersfrau der blütengeschmückte Ast in zwei übereinanderschneidenden, gleichmässigen Windungen, deren einseitige Betonung nach links aufgehoben wird durch ein nach rechts abbiegendes Aststück, das in munterem Schnörkel endigt.

Aber auch das seitliche Geäst fällt weg; nur der obere Baldachin darf, getreu der spätgotischen Tradition, nicht fehlen. Darunter leidet dann freilich die volle Natürlichkeit; es muss zu künstlichen Kombinationen gegriffen werden. Nur einmal, Bl. 31, ist ein völlig naturalistisches Motiv gewählt. Ueber dem Indianer, dessen Konsole einfach ein grosses Blatt bildet, rankt sich ein eben dem Stamm losgerissener Zweig, in dessen lebhaft nach oben und unten laufendem Geranke ein ausländischer Vogel sein Wesen treibt. Anders ist es bei den Heiligen. Die strengere Form des Baldachins lässt sich durch ein natürlich sich gebärdendes Astwerk doch nicht ausdrücken, das haben schon die oben vorgeführten Beispiele gezeigt. Einmal gibt sich die Bekrönung ganz von selbst: bei der betenden Maria im Aehrenkleide, Bl. 38. Ihr zu Häupten schwebt friedlich ein Engel mit der Krone. Nicht so einfach wird es bei den anderen Figuren. Beim hl. Andreas, auf Bl. 19 ist noch verknüpftes Rebstabwerk angewendet; aber es hat sich doch schon viel Zwang gefallen lassen müssen, um sich in die, wie spätgotisches Masswerk wirkende Form zu verwandeln. Die Konsole aber ist hier nicht mehr eine naturalistische Blüte, sondern ein im Sinne der italienischen Renaissance mit schön geschweiftem Kontur ausgestattetes Postament. Und erinnern nicht auch die beiden als Wache aufgestellten Löwen an das Wappentier der Republik Venedig?

Da wo Dürer von den Formen der Natur abweicht, nimmt er gern jene Motive auf, die ihm vom Studium der Renaissance her bekannt und geläufig sind. So sind auch auf dem Baldachin auf Bl. 8, obgleich er wieder masswerkartig zusammengebunden ist, zwei Füllhörner mit ganz italienischen Formen angebracht, und die Laubguirlande und der Spiegel auf

Digitized by Google

Bl. 17 machen einen fremdartigen Eindruck und wollen nicht recht passen zu dem recht gotisch wirkenden Lappenblatt der Konsole. Und wie hier das Blatt der Konsole mehr gotischen Charakter hat, so finden sich noch hie und da diesem ähnliche Formen. So namentlich sind die obersten Blütenblätter an den Konsolen meistens nach Art des früher beliebten Kräuselwerkes gebildet, z. B. Bl. 2, 7, 8, 18. Am merkwürdigsten kommt die Mischung der Formen auf Bl. 8 zur Geltung. Denn während der untere Aufbau mit seinen Seitenguirlanden und Vase ganz italienisch gedacht ist, setzen an die Vase vier knorrige, gebogene Aeste an und das Blütenblatt ist vollends gotisch geworden. Aber selbst auf dem gotischen Aste hat die Renaissance veredelnd gewirkt und ihnen wenigstens eine schön geschwungene Form gegeben. Als Vorläufer zu dieser Konsole kann die auf Bl. 7 angesehen werden. Auch hier findet sich das plötzliche Ansetzen von vier Aesten, welche die Konsole stützen. Nur kommen hier noch keine Renaissanceformen vor, sondern der Ast mit Blättern und Wurzeln ist völlig natürlich gebildet. Ein Baldachin fehlt hier völlig, da in den Lüften die Hauptszene sich fortsetzt: wie der Tod den Ritter anfasst, so schiesst der Falke auf den Reiher herab. Zur reinen Vase wird die Konsole schliesslich auf Bl. 27; sie ruht auf einer offenen Blüte, die einem kurzen Zweige entsprosst; ein munterer Putto bemüht sich einen kleinen Baum in sie einzupflanzen, während sein Gefährte in den Zweigen einem Vogel nachgeht. Einmal, auf Bl. 33 ist die Konsolenform ganz aufgegeben. Hier wachsen aus einem kurzen Stamm drei Eichenzweige hervor, von denen der eine sich gabelt und den Boden einschliesst, auf dem der schlafende Mann sitzt. So natürlich hiebei die einzelnen Eichenzweige sich bewegen, so will uns die Last für diese dünnen Glieder doch zu gross dünken und auch hier musste schliesslich, um die Gabelung zu erreichen, zum Verknüpfen gegriffen werden. Ueber dem Haupt aber rankt sich ein losgerissener Distelzweig, dessen Blätter in lange, manchmal nicht mehr ganz natürlichen Spitzen ausläuft. Schliesslich fehlt die Konsole gänzlich und hat sich in Wolken aufgelöst, wie bei Christus (Bl. 21), Gottvater (Bl. 26) und dem Engel (Bl. 43). Aber wenn sie auch in Wolken schweben, so entbehren sie doch nicht

Digitized by Google

des Baldachins, der sich über ihren Häuptern, am reichsten auf Bl. 26, als masswerkartiges Gezweige wölbt.

Wenn uns schon in diesen, jeweils den breiten Rand der Längsseite in Anspruch nehmenden Zeichnungen eine so grosse Abwechslung entgegentritt, so lässt sich dies doch noch nicht vergleichen mit der unbeschreiblichen Fülle mit dem kaum begreiflichen Reichtum der Motive, der in den anderen Leisten gegeben ist. Wenn die menschliche Figur keinen Platz mehr beansprucht, dann dehnt sich das ganze Leben von Gezweig und Getier aus und nimmt alle Rechte für sich in Anspruch. So kommt es schon einigemale auf den breiten Seitenleisten: Bl. 29, 32, 37 einmal auf der sonst nur dem Figürlichen Schmuck vorbehaltenen unteren Querleiste, Bl. 41, vor. Die freieste Entfaltung alles dessen, was in ihr lebt und zum Ausdruck drängt, findet aber die Fantasie Dürers in der Ausschmückung der schmalen Vertikalleisten, welche die zweite Gruppe darstellen. Hier kann sich, durch nichts gehemmt, seine Ornamentik ausbreiten, hier findet sie auch jene Ausbildung im Sinne kandelaberartiger, italienischer Aufsätze, die er schon auf anderen Blättern — so z. B. der Pirckheimer'schen Titeleinfassung — vergeblich versucht hatte. Jetzt ist es nicht mehr die Säule, an welcher diese Versuche gemacht werden — nur in dem leichten Spiel der Ranke und des Schnörkels konnten diese Elemente ihren Platz finden. Hier war es erlaubt, abenteuerliche Formen jeglicher Art anzubringen; hier war auch deren Begründung eine leichte, denn wie einfach lässt sich Zweig und Ast miteinander verbinden, darauf eine Vase stellen oder eine Maske anbringen! Ja diese Begründung wäre hier, wo das architektonische fehlt, gar nicht einmal nötig. Aber jenes Bestreben, das Anbringen seiner Motive genau zu erklären, die einzelnen Formen auseinander zu entwickeln, ist eben bei Dürer so festgewurzelt, dass wir ihm auch hier allerorten begegnen, und nur bei dem leichten Gebilde des Schnörkels wird auch dieses Streben aufgegeben, wenngleich sogar hier sein Vorhandensein oft damit erklärt wird, dass er aus einem letzten Ausläufer eines Astes sich entwickelt.

Nicht mit Willkür geht Dürer vor. Bei aller Naturwahrheit, die aus den Zweigen und Aesten spricht, ist doch vielfach eine

Digitized by Google

Stilisierung im Sinne der italienischen Ranke vorhanden. Meist steigt, aus einem Seitenaste emporwachsend, der Zweig in schöner Wellenlinie empor. Freilich kann sie nicht so harmonisch ausgestaltet sein, wie dies in unzähligen Beispielen venezianischer Kunst vorkommt, bietet doch die Natur auch nie ein so reines Motiv dar. Immer gibt es eine kleine Ausbiegung nach der einen oder anderen Seite; nicht in ununterbrochenem Lauf setzt sich die Ranke fort, wo eine Abzweigung erfolgt, muss sie dadurch motiviert werden, dass an dieser Stelle ein anders gewachsener Ast ansetzt, durch dessen Lauf die abweichende Linie bedingt ist. Indem Dürer den Gedanken der Wellenlinie und der daraus entstehenden schönen Form übernimmt, sucht er dabei immer möglichst treu an der Natur festzuhalten. Und wie nach oben, so setzt sich das Geäst in gleichem Zug auch nach unten fort und hebt so eine einseitige Bewegung auf. Dabei nimmt dies, wie z. B. auf Blatt 8, nicht immer die gleiche Wellenlinie auf, sondern, namentlich da, wo Früchte hinzukommen, der Natur entsprechend, mehr einen hängenden Charakter an. Da eine Besprechung im einzelnen bei der Fülle der Motive unmöglich ist, so sei besonders auf die Blätter 7 (Taf. XI, a) 8, 15, 19, 24, 27, 42, 44 hingewiesen. Nicht immer ist der einheitliche Blattcharakter gewahrt, manchmal ist das nach unten gerichtete Blatt ein anderes, als das nach oben ziehende, oder es wächst aus einem Seitenast, wie auf Bl. 42 ein grosses, schön stilisiertes und in herrlicher Wellenlinie verlaufendes Profilblatt. Dazu kommen zur Erhöhung der Lebendigkeit noch Vögel aller Art, die wie zufällig in den Zweigen sitzen, meist aber doch eine höhere Bedeutung haben; sei es, dass sie, wie auf Bl. 7, 15, 24 dazu dienen, die Lücken zwischen den Ansatzstellen der oberen und unteren Ranke zu verdecken, sei es, dass sie, in ihren Bewegungen die Linie der Ranke fortsetzen, wie dies besonders schön auf Bl. 19 der Fall ist. Nicht immer auch trägt die Leiste diesen ausgesprochenen Charakter der Ranke und Wellenlinie; auch einfachere Beispiele kommen vor: so bildet auf Bl. 31 nur der unterste Zweig eine grosse Wellenlinie, während oben die Zweige sich nur leicht nach der Seite neigen; zwei Aeste laufen ein Stück verschlungen zusammen, wie auf Bl. 38, oder es

Digitized by Google

findet eine Gabelung des Hauptastes statt, die toten Vögeln als Aufhängehacken dient, Bl. 34.

Neben den völlig natürlich dargestellten Vögeln treten in den Ranken allerlei Masken auf, wie z. B. der Vogelkopf auf Bl. 3, der an eine Lionardo'sche Karrikatur erinnernde Menschenkopf auf Bl. 4, der aus Vögel und Elephantenrüssel gebildete Phantasiekopf auf Bl. 37; oder es kommt gar ein aufgehängter, ganz naturalistisch gebildeter Menschenkopf zum Vorschein: Bl. 40. Die merkwürdigste Vereinigung aber von Ranke, Tier und Menschenkopf, die engste Verquickung des Animalischen und Vegetabilischen tritt uns auf Bl. 35 (Taf. XI,b) entgegen. Lebhaft werden wir an jene Initialen früher Miniaturen erinnert, wenn wir dieses Gebilde mit langhalsigem Tierkopf betrachten, dessen Leib in eine menschliche Karrikatur übergeht, um schliesslich in einer Ranke zu endigen.

Tritt uns in diesen genannten Werken die Ranke als Grundlage des ganzen Ornamentes entgegen, so fehlt es weiter doch nicht auch an solchen Gebilden, welche sich den Kandelaberaufbau zum Vorbild nehmen. Dass hiebei der italienische Einfluss gross ist, ist selbstverständlich und schon oben erwähnt worden. Es ist ja begreiflich, dass bei solchem Aufbau dem Künstler alle jene Gebilde vorschwebten, welche die italienische Kunst bei dieser Gelegenheit verwendet. Aber auch hier sehen wir, dass diese Motive keineswegs die Natürlichkeit des mit ihnen verbundenen Astwerkes schmälern, ja dass sie selbst oft naturalistischer ausgebildet werden. Wohl muss manchmal zu äusserlichen Mitteln, wie Zusammenbinden und Ansetzen von Aesten gegriffen werden, da aber, wo das Astwerk miteinbezogen wird, bleibt der Kern doch immer der Naturalismus.

Als Uebergangsglieder stehen hier einmal Bl. 23 und 39. Beidemale treten die gleichen Motive auf: aus Laubwerk hergestellte Maske und symmetrisch nach beiden Seiten gebildetes Astwerk, das eine nach aussen abgeschlossene Figur — hier eine Elipse — darbietet; dazu ein etwas loserer Zusammenhang der einzelnen Glieder, der namentlich auf Bl. 39 ersichtlich ist. Als zweites Uebergangspaar dient Bl. 22 und 41. Bei Bl. 22 ist der Zusammenhang mit der Ranke noch stärker, hier ist

Digitized by Google

das Füllhorn einfach oben an den Vertikalast angebunden; der darunter befindliche Teil ist noch ganz als Ranke gebildet. Auf Bl. 41 dagegen ist der Zusammenhang mit dem Kandelaber deutlicher. Ueber dem zweimal elipsenförmig zusammengebundenen Astwerk erhebt sich ein grosses Füllhorn, und auch die Maske fehlt nicht, ja, es tritt sogar noch ein weiteres Motiv — der Schild in der untersten Elipse auf. Die Füllhörner sind beidemale in der von Mantegna übernommenen Weise als zusammengebundene Bänder mit Endvoluten an der Mündung gebildet. Schliesslich darf auch hier, wenngleich zu den breiten Seitenleisten gehörig, Bl. 34 genannt werden. Während zu unterst auf der Blattmaske eines wilden Mannes eine Vase mit Buckeln und Kannelüren aufsetzt, erhebt sich darüber, aus der Vase hervorwachsend, eine schön geschwungene Ranke, in welcher ein Satyr angebracht ist. Aber ihm ist diesmal die Freiheit der Bewegung genommen, denn während er auf einer grossblumigen Konsole sitzt, sind ihm die Hände auf den Rücken gebunden.

Als reine Kandelaberornamentik können die Blätter 9, 17, 26, 43 (Taf. XI, c) angesehen werden. Auf Blatt 9 setzt sich unmittelbar auf die nach oben gerichtete Ranke des Astes ein aus zwei übereinandergesetzten Vasen bestehendes Gebilde. Dabei ist als wirkliches Gefäss nur die unterste Vase behandelt, die zweite löst sich schon mehr in Blätter und Blüten auf, als Vase kennzeichnet sie nur noch der Umriss und die Mündung, aus der leichtes Rankenwerk emporsteigt, das bald mit nach innen gerichteten Voluten eine Maske einschliesst und von einem grossen, palmettenartigen Blatt gekrönt wird. Der Zusammenhang mit der Natur ist aber nicht verloren gegangen, das sehen wir namentlich daran, dass dieser Kandelaberaufsatz auf einem volutenförmig aufgerollten Zweig ruht, dessen andere Hälfte sich nach unten zieht und in langem Schnörkel endigt. Und ebenso entspringt auch der reiche Kandelaber auf Bl. 17 einem als Blüte mit langem, dicken Fruchtknoten gebildeten Motiv. Auf ihm ruht eine langgezogene, schöne Renaissance-Vase, diese trägt einen Vogelkopf mit sich kreuzenden Geweihen, denen ein Adler zur Bekrönung dient. Darüber erhebt sich ein mehrfach verschlungenes, drei Elipsen bildendes Gezweig, das aus dem grossen, das Ganze begleitenden Vertikalast über dem

Digitized by Google

Adler hervorwächst. So entschieden gehört dieses Astwerk zu dem Kandelaberaufsatz, dessen Bewegung es nach oben ausklingen lässt, dass seine Begründung durch den Vertikalast kaum nötig gewesen wäre; aber es widerstrebte der Naturliebe Dürers doch, ohne weiteres das Vegetabilische aus dem ganz animalischen Gebilde des Kandelabers heraus zu entwickeln. Im Gegensatz zu dem Emporstreben, das in diesen beiden Leisten ausgedrückt ist, zeigen einen mehr hängenden Charakter Bl. 26 und 43. Auf Bl. 26 stellt den Mittelpunkt der Tierschädel dar, von dem herunter ein langgezogenes elipsenartiges Gebilde hängt. Seine Seiten sind mit naturalistischen Aststäben besetzt, aus denen Blüten und Blätter emporsteigen, während die Endigung nach unten in einem breit auseinandergehenden Blatt ausklingt. Nach oben laufen die Hörner des Tierschädels in Lionardeske Masken und diese in reiches Schnörkelwerk aus. Noch merkwürdiger ist auf Bl. 43 der in einen Menschenkopf mit Narrenkappe auslaufende Ganskörper, der von einer lang und dünn gehaltenen Vase herabhängt. Hier scheint jedes Gesetz der Schwere aufgelöst zu sein, denn auch die Vase ist verkehrt gebildet, und während sie auf dem Kopf in langen, schmalen, nach unten laufenden Blättern ansetzt, wird sie nach oben immer breiter und endigt in einem Bauch mit dicken Buckeln, dem noch eine kleine schmale Mündung mit Feuerbrand — die einzige Tendenz nach oben — aufgesetzt ist. Schliesslich ist vollständig als Hängewerk gebildet die Leiste auf Bl. 14, an der von einem Ast aus eine ganze Reihe von Musikinstrumenten herabhängt, die von einer grimmig dreinschauenden an dem Ast darüber angebrachten Maske betrachtet werden. Von allen Kandelaberaufsätzen ist jedoch der schönste jener auf der breiten Vertikalleiste Bl. 44 (Taf. XI, d) angebrachte. Mag auch die untere Aufeinandertürmung zweier, in der Form ganz ähnlicher Gefässe, wovon das untere auf den beliebten Löwenfüssen ruht, keine ganz glückliche sein, der Putto darüber mit fliegendem Gewand und Lorbeerkranz, die Elipsenstäbe mit der Maske lassen uns dies vergessen und bringen das Ganze zum herrlichsten Abschluss. Und auch an den Gefässen unten ist die Natur nicht zu kurz gekommen, aus den Löwenfüssen wachsen Ranken und Blüten und das eine Gefäss ist mit Rebstäben

Digitized by Google

verziert, während das andere aus einem Blattkranz hervorwächst. Aber wenn dies auch der schönste Aufbau ist, müssen wir nicht auch bei den anderen das leichte Spiel der Linien, den Reichtum an Einzelmotiven bewundern? In spielender Weise hat sich hier die Natur vermischt mit jenen zahlreichen Formen wie Vasen und Masken: und während sich die Gefässe mit Blättern und naturalistischen Aesten überzogen haben, hat die Ranke von den Gefässen gelernt, in schön geschwungenem Kontur sich zusammenzuschliessen.

Kandelaberartig sind aber auch die Säulen, die Dürer dreimal darstellt. Hier macht sich jedoch bemerkbar, dass ihm begreiflicher Weise dieser Aufbau nicht so gut gelingt, wie es bei den leichten, keine architektonische Einheit erfordernden Leistenausfüllungen der Fall war. So wirkt vor allem wenig glücklich die Säule auf Bl. 33 links. Der auf einem Postament mit geschweiftem Kontur und Profilblättern stehende grosse Buckelaufsatz erscheint trocken und ledern, ebenso die an Drechslerarbeit erinnernden Zwischenglieder — sie fanden sich schon auf der Pirckheimer'schen Titeleinfassung und an der Ehrenpforte — am oberen Ende der Säule. Auch das hohe Zwischenstück zwischen Kapitell und Schaft will trotz seiner Blätter nicht lebendig dünken. Es ist zu kahl, und man vermisst ungern die Rebstäbe, die sich auf den Säulen der Ehrenpforte an diesem Glied angebracht fanden. Das Kapitell ist schliesslich bis auf die ganz flachen Voluten zusammengeschrumpft, in welche die Blätter des Zwischenglieds über einem Ring zu endigen scheinen. Auch diese Verbindung von Zwischenglied und Kapitell ist keine glückliche, da das eine unter der Ausdehnung des andern zu sehr notleiden muss. Auch hier vermisst man die frühere Lebendigkeit und selbst die Schnüre mit Perlen und Quasten hängen ganz steif herab. Viel besser gelungen ist die Säule auf Bl. 41. Wenngleich die Löwenfüsse nicht so natürlich sind und in keinem so schönen Verhältnis stehen, wie auf Bl. 44, so blickt der Kopf umso lebensvoller hervor. Dem geschweiften Aufbau darüber sind wir schon auf dem Tempelgang Mariens (B. 81) begegnet, und auch die feine Rankenlinie als Füllung ist uns nichts neues. Auch hier ist der Säulenschaft unten etwas zwiebelförmig ein-

Digitized by Google

gezogen und das erste Drittel zeigt den Uebergang von Kannelüre in aufstrebenden Stab; denn wenn unten noch die Kannelürenansätze vorhanden sind, so tritt nach oben zu das Stabwerk mehr hervor, das schliesslich in einem Blütenkranz endigt. Als Kapitell dient das über Eck gestellte, aus zwei Blattringen hervorwachsende Volutenkapitell.

Die schönste Vollendung dieser Kandelaber-Säulen erreicht Dürer auf Bl. 14 (Taf. VII, e). Sie ist die einzige, die uns befriedigen kann, die ihn als Beherrscher der leichten, zierlichen Form zeigt, wobei er doch den Zusammenhang des Ganzen nicht aus dem Auge verliert. Das Motiv, dass sich zwei Putten bemühen, den Säulenzapfen in ein Loch zu stecken, ist uns kein neues; nur betont hier der Untersatz mehr die Form der Basis. Auch die Kugelausbauchung fehlt nicht. Darüber erhebt sich aber in leichter zierlicher Form, bekleidet von zwei schönen, oben in Voluten aufgerollten Profilblättern ein Zwischenstück, das den weiteren Aufbau trägt. Seine Funktion als Träger unterstützen noch zwei seitliche S-förmige Ranken, deren Schwung die Leichtigkeit des Ganzen erhöht. Erst über einem weiteren Aufbau, der reichlich Gelegenheit zu schönen Ein- und Ausbiegungen gewährt, erhebt sich der eigentliche Schaft, der auch hier wieder ein Stück mit Kannelürenstäben verziert ist. Am oberen Ende sehen wir das Zwischenglied bis zum Buckelring zusammengeschrumpft, über dem das korinthisierende aus zwei Blattreihen und Volute bestehende Kapitell ansetzt. In dem darauf sitzenden Satyr, der eine Schnur mit Guirlande, Perlen und Quasten in den Händen hält, haben wir wohl den Vorläufer jenes auf der Holzschnittsäule (B. 129) sitzenden zu erkennen.

Wie aber bei den Kandelaber-Säulen und -Aufsätzen eine ganze Reihe von Renaissancemotiven aufgetreten sind, so finden sich diese auch sonst, wie z. B. der Wagen auf Bl. 21. Sein Baldachin erinnert an die Handzeichnung des Triumphwagens und der langgestreckte Schweif der Sphinx nimmt erfolgreich die Konkurrenz auf mit denen ihrer Schwestern im venezianischen Buchdruck.[1] Italienisch ist auch die Form der Schüssel

[1] Ongania, l. c. S. 92: Tito Livio Volgare.

Digitized by Google

auf Bl. 34, nur die Ziegenböcke, die sie tragen, muten in ihrer Lebendigkeit recht deutsch an, sowie das in den Zweigen hängende langgezogene Gefäss auf Bl. 38.

So reich aber die Fülle dessen ist, was wir bisher am Gebetbuch betrachtet haben, sie wird noch übertroffen von jenen leichten Gebilden des Schnörkels, in dem Dürer's Schaffenskraft ihre höchsten Triumphe feiert. Heraus aus dem sicheren Beherrschen des Technischen und aus seiner sprudelnden Phantasie vermag uns der Künstler hier mit der leichten Feder ein Spiel von Linien vorzuzaubern, in dem wir bald ein geometrisches Motiv zu erkennen glauben, bald die Gestalt eines abenteuerlichen Tieres oder eines Menschenkopfes zu sehen vermeinen. Oft läuft dabei der Schnörkel wie von selbst aus dem letzten Aste einer Ranke, oder er bildet an kandelaberartigen Aufsätzen die Fortsetzung. Häufig aber tritt er auch völlig selbständig auf, ohne sich anzuschliessen an irgend eines der schon vorhandenen Elemente.

Eine vergebliche Arbeit aber wäre es, all diese Gebilde systematisch zu ordnen und zu beschreiben. Zu mannigfaltig ist ihre Art, zu willkürlich oft der Zug ihrer Linie. Hier muss der Verstand halt machen und das Feld freigeben für das Gefühl, zu dem allein diese Dinge sprechen.

Im Gebetbuch hat Dürer die Vollendung seiner Bestrebungen erreicht. Hier ist es ihm gelungen, bei aller Naturwahrheit ein Ebenmass der Form aufrecht zu erhalten. Nicht wie sonst gar häufig wird sie besiegt von dem Drang zur Natürlichkeit, sondern gleichberechtigt gehen beide Elemente nebeneinander her. Wohl sind die Blätter natürlich dargestellt, wohl scheint sich die Ranke frei und ungehemmt zu bewegen; sie mussten sich aber doch einem höheren Zweck unterordnen: Schönheit und Rhythmus der Linie gehen nicht verloren.

In der Folgezeit hält Dürer fest an den hier gewonnenen Resultaten. Fast immer findet sich auf ornamentalen Darstellungen die gleiche Behandlungsweise, die wir im Gebetbuch kennen gelernt haben. In ganz besonders nahem Verhältnis stehen jene Entwürfe zu Rüstungsstücken, die teils in Berlin, teils in Wien aufbewahrt werden. Aus knorrigem Astwerk wachsen Blätter und Blumen hervor und ragen hinein in die

Digitized by Google

wilden Kampfesszenen, die sich auf den einzelnen Teilen abspielen. Auch der prächtige Holzschnitt: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, vom Jahre 1516 (B. 56), ist in der ornamentalen Einrahmung vom Gebetbuch abhängig. In seiner unteren Querleiste kommt bei aller Natürlichkeit jene Betonung des Mittelpunkts und der leichte Fluss der Wellenlinie vorzüglich in der Ranke zum Ausdruck. Aus dem gleichen Jahre 1515 stammt noch das Bücherzeichen des Lazarus Spengler.[1] Es steht dem Gebetbuch vielleicht am allernächsten. Neben dem als Rahmen zusammengebundenen Astwerk finden sich Tiere aller Art und auch der Schnörkel ist reichlich angewendet. Die gleiche Behandlungsweise zeigen auch jene fein gezeichneten Entwürfe zur Ausschmückung eines Gefässfusses (L. 271) mit ihrem zart behandelten Reblaub und das wohl als Beschlag einer Buchecke gedachte Eckornament (Lippmann 124) mit Seepferdchen und Satyr. Den Schluss dieser ganzen Reihe bildet die Wanddekoration[2] von 1521 (Lippmann 407), der Rebstab mit Traube und Blatt wird reichlich angewendet, die Guirlande fehlt nicht und wie Pilasterfüllungen hängen zwischen den einzelnen Fenstern reiche Dekorationen von den Medaillons herab.

In den letzten Lebensjahren des Meisters tritt die Ornamentik wieder mehr in den Hintergrund. Nur wenig ist erhalten. Dieses aber zeigt, wie schon Friedländer in dem eben angeführten Aufsatz der Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen bemerkt, dass sich Dürer der italienischen Renaissance wieder enger anzuschliessen versucht. Es tritt eine Vereinfachung ein, die sich ja in dieser Zeit auch sonst bei ihm bemerkbar macht. So erinnern wieder mehr an Italien die ornamentale Komposition der Sammlung des Herrn R. Blasius in Braunschweig (Lippmann 146). Die Füllhörner der beiden Engel zeigen ziemlich reiche Abwechslung an Einzelmotiven, doch fehlt weder die Bandverschlingung, noch das Profilblatt. Auch auf der Verkündigung Mariens, einer Handzeichnung des

[1] Thausing: l. c. II, S. 130—31. Abb.: Archiv für die zeichnenden Künste 1846 nach S. 372.
[2] s. Jhrb. d. pr. Kstsamml. 1895, S. 240.

Digitized by Google

Herzogs von Aumale (Lippmann 344) vom Jahre 1526 ist der Kontur der Stuhlwange ganz im Sinne der Renaissance gedacht und mit einer weit ausgreifenden herrlichen Löwentatze verziert; ein ganz ähnlicher, nur noch reicher dekorierter Stuhl findet sich auf der Handzeichnung der Albertina «Verläumdung des Apelles» vom Jahre 1522. Ganz italienisch aber ist schliesslich jene letzte Arbeit Dürer's: der Entwurf zu einem Brunnen vom Jahre 1527 in der Ambraser Sammlung zu Wien. Streng, fast nüchtern baut sich die Schale auf, nur auf den Kontur ist Wert gelegt. Kein Blatt, keine Ranke belebt den ganzen Bau. Aber ohne lebendiges Motiv kann es doch nicht ganz abgehen und so sind die Wasserspeier wenigstens in Tierform als Drachen gebildet, welche sich um die Brunnenröhre winden und darüber steht ein froher Landsknecht, dessen Fahne lustig im Winde flattert.

Digitized by Google

Schluss.

So haben wir Dürer's Schaffen auf dem Gebiete der Ornamentik verfolgt bis zum Ende seines Wirkens. Eine kurze Zusammenfassung möge uns die Hauptresultate nochmals vor Augen führen!

Aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgehend, schliesst sich Dürer zuerst eng an den spätgotischen Stil an. Bald aber treten Elemente ein, die beweisen, dass er schon früh mit der italienischen Renaissance in Berührung getreten ist; aber noch wenig verstanden und ziemlich planlos werden solche Motive angewendet. Als echter Deutscher drängt er auf möglichste Belebung jedes einzelnen Gliedes der Ornamentik. Doch es tritt schon jetzt ein Bestreben ein, das ihn davor bewahrt, in der Fülle des Naturalismus unterzugehen: er sucht in seiner Ornamentik die einzelnen Motive auseinander zu entwickeln. Dabei bleibt ihm nicht verschlossen, dass auf dem Wege der Spätgotik nicht vorwärts zu kommen ist, und aus dem unbewussten Arbeiten der früheren Zeit wird ein planmässiges Suchen. Es beginnt der Versuch, das Neue mit dem Alten zu verschmelzen, wobei spätgotische Blatt- und Rankenmotive im Sinne der gesetzmässigen italienischen Renaissance umgebildet werden. Ein Mittelpunkt macht sich in der Ornamentik geltend, die Wellenlinie der Ranke tritt auf; es beginnt der Rhythmus von Bewegung und Gegenbewegung. Einzelne Re-

Digitized by Google

naissance-Elemente, wie namentlich das Füllhorn, werden häufiger benutzt; das Figürliche beginnt in der Ornamentik eine Rolle zu spielen, wobei aber eine innige Verschmelzung beider nur auf der «Verlobung der Maria» (B. 82) erreicht ist. Alles dies tritt natürlich nicht auf einmal sondern in allmählichem Werdegang auf. Noch ist vieles unklar und verworren, selten wird eine harmonische Wirkung erreicht. Dies ist erst möglich durch eine genauere Kenntnis der italienischen Renaissance an Ort und Stelle. So kommt Dürer nach Venedig und der erneute Aufenthalt im Süden wird entscheidend für seine Kunst. Jetzt hält das korinthisierende Kapitell seinen Einzug in Dürer's Kunst, die naturalistische Form der Ranke wird mehr stilisiert, der Kontur wird belebt, andeutungsweise der Kandelaber aufgenommen. Bald nach der Rückkehr entstehen jene grossen Werke, in denen sich die Errungenschaften aus Italien deutlich aussprechen: der Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen von 1508, die Baseler Madonna von 1509, das Diptychon von 1510. Jetzt wird das Figürliche voll und ganz in die Ornamentik einbezogen, tritt in der Wellenlinie ein zweiter Ruhepunkt auf, hat sich der deutsche Naturalismus verschmolzen mit der Gesetzmässigkeit und Harmonie italienischer Formensprache. Reiche Ausbildung wird jetzt auch dem Kapitell zu teil.

An diesen Werken hat sich Dürer zum souveränen Herrscher der Ornamentik entwickelt. Damit tritt aber der in seinem innersten Wesen begründete Drang nach Lebendigkeit immer mehr hervor, bis er schliesslich in Konflikt gerät mit der angestrebten Gesetzmässigkeit, was oft den reinen Eindruck seiner Werke stört. Unter der Fülle der Einzelheiten muss die Klarheit des Gesamtbildes leiden. Das zeigt sich namentlich in dem grossen Werke der Ehrenpforte, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, dass hier zahlreiche Gehilfenhände mittätig sind, und ein genau festgesetzter Plan das künstlerische

Digitized by Google

Schaffen überall einengen musste. Da, wo Dürer frei vorgehen kann, gelingt es ihm Grosses zu leisten; und in harmonischem Gesamtbilde vereinigen sich Gesetzmässigkeit und Naturalismus zum höchsten Ausdruck künstlerischer Tätigkeit im Gebetbuch Maximilians. Hier hat der Künstler erreicht, was er Zeit seines Lebens erstrebt hatte: Hier hat er die deutsche Ornamentik im Sinne der italienischen Renaissance ausgestaltet. Mit diesem Werke hat er das letzte Wort gesprochen, was auf diesem Gebiete zu sagen war.

Und so steht Dürer als Einziger in der ganzen deutschen Kunstgeschichte da, dem es wahrhaftig gelungen ist, an der Hand von dem, was Italien bot, selbständig einen neuen Weg für die so ausgeartete Ornamentik zu finden. Er benutzte nicht die italienischen Formen, um durch sie eine aus der Spätgotik stammende, übertriebene Bewegung zu steigern und, wie so viele andere, in diesem Taumel unterzugehen; er war auch nicht ein einseitiger Nachahmer italienischer Renaissance, wie es in dem nahen Augsburg ein Holbein d. Ä., ein Burgkmair wurden.

Indem er den tiefsten Grund des Wesens der Kunst erkennen wollte, kam er, wie in allem, so auch in der Ornamentik durch Studium, zugleich aber auch durch Ueberwindung der italienischen Renaissanceformen zu jenem einzigartigen Stil, den er nicht zum geringsten Teil aus der Gesetzmässigkeit der Kunst schöpfte.

Digitized by Google

Druckfehler.

Seite 32, Anm. 4: Grenser, statt Gremser.
» 38, Anm. 1: tierartigem Haupt, statt tierartiger Haut
» 42, Zeile 4 von oben: Tritonenkampf, statt Tritonenkopf.
» 42, Zeile 5 von oben: 631, statt 63.
» 42, Anm. 1: s. S. 16, statt 32.
» 45, Zeile 9: Tafel III, g, statt a.
» 48, Zeile 8: Tafel III, h, statt b.
» 48, Anm. 1: Tafel III, i, statt c.
» 97, Anm. 2: Lichtwark l. c. S. 141 f. statt 6

Digitized by Google

Register.

G. = Gemälde, H. = Holzschnitt, K. = Kupferstich (angeführt unter B. = Bartsch und P. = Passavant), Z. = Zeichnung, angeführt unter A. = Albertina (Handzeichnungen alter Meister etc.) und L. = (Lippmann Zeichnungen von Albrecht Dürer etc.).

Allerheiligenbild, G., 62.
Allerheiligenbildrahmen-Entwurf, Z., (L. 334), 35, 62—68, 74, 77, 79, 84, 85, 89, 103, 112, 134.
Allerheiligenbildrahmen-Vollendung, 84, 86 f., 100, 104, 110, 113.
Altäre, die drei der Apokalypse HH. (B. 68, 69, 70), 10 ff.
Altarentwurf für H. v. Kulmbach, Z., (L. 31), 82.
Amor als Leuchter, Z., (L. 412), 91.
Apokalypse, HH., 8—12, 13—23, 27, 76, 116.
Ausführung Christi zur Kreuzigung, Z., (A. 572), 76.

Bacchanal mit Kufe, K., (B. 19), 21, 32.
Bacchanal mit Silen, Z., (A. 605) und K. (B. 19), 16 Anm. 1, 32.
Barbari, 30, 50.
Becher, ZZ., 88 f.
Begegnung a. d. gold. Pforte, H., (B. 79), 37 ff.
Beschneidung Christi, H., (B. 86), 36, 37.
Beweinung Christi, Glasgemälde, 36.
Brunnenentwurf, Z., (L. 414), 132.
Buchdeckelbeschlag, Z., (L. 124), 131.
Bücherzeichen von 1513 (geflügelter Kessel darüber ein Löwe), Z., (L. 39), 94.
Bücherzeichen für Pirkheimer, Z., 94.
Burgkmair, 135.

Celtes, Conrad, 32, 33, 36, 37, 68.
Christus, auferstandener, Z., (A. 377), 35, 78—80.
Christus vor Herodes (kleine Passion), H., (B. 32), 76.
Christus vor Kaiphas (grüne Passion), Z. (A. 151), 47.
Christus vor Pilatus (grüne Passion), Z., (A. 95), 47.
Christus vor Pilatus (kleine Passion), H., (B. 31), 74.
Christus vor Pilatus (Kupf.-Passion), K., (B. 7), 85.
Cruzifixus, H., (B. 56), 132.

Darstellung Christi im Tempel, H., (B. 88), 45, 52, 55.
Diptychon von 1510, ZZ., (A. 377 und L. 24), 35, 76, 78—82, 92, 98, 100, 108, 113, 134.
Dornenkrönung, (kleine Hpass.), H., (B. 34), 74.
Dreifaltigkeit, H., (B. 122), 88.
Drucke, venezianische, 40, 91, 102.

Ecce homo, (grosse Passion), H., (B. 9), 23—26, 28, 42, 43.
Ehrenpforte, HH., (B. 138), 96—107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 131.
Eremitani-Kirche, 7, 23, 24, 25, 26, 43, 44, 48, 50.

Fassadenmalerei-Entwurf, Z., (L. 182), 54—59, 74.
Frari-Kirche, 103.
Frau auf Delphin, Z., (A. 573), 32, 34, 45.
Füllhorn, das, 32 ff., 58, 92.
Fusswaschung, (kleine Passion), H., (B. 25), 76.

Gänsemännchen, Z., (L. 421), 90.
Gang des hl. Jacobus zur Richtstatt, G., 43 Anm. 1, 52.

Digitized by Google

Gebetbuch Maximilians, ZZ., 83.115—130,135.
Geburt der Maria, H., (B. 80), 36.
Gefangennahme Christi, (grosse Passion), H., (B. 7), 76.
Gefässfuss-Entwurf, Z., (L. 271), 131.
Geisselung Christi, (grosse Passion), H., (B. 8), 27, 45.
Geisselung Christi, (grüne Passion), Z., (A. 96), 48, 52, 57.
Entwurf dazu, Z., 48 Anm. 1.
Geisselung Christi, (kleine Passion), H., (B. 33), 75.
Gestühlverzierung, Z., (L. 260), 59—61.
S. Giobbe, 67.
S. S. Giovanni e Paolo, 60, 63, 66, 72, 103.
Glasfenster von 1504, G., 36, 68.
Glasfenster d. Landauerkapelle, G., 68 Anm. 1.
Glasfenster, das Pfinzing'sche, G., 109—115.
Glücksrad, Z., (L. 51), 94.
Grabmäler, venezianische, 58, 60, 63, 66.
Grabplastik, venezianische, 68.
Grotteske, 112.
Guirlande, 32, 33, 46 f., 58, 61, 72, 104, 105, 112, 114.

Händewaschung Pilati, (kleine Passion), H., (B. 36), 75.
Heilige Familie in der Halle, H., (B. 100), 44 Anm. 1.
Heller'scher Altar, G., 62.
Helme, 27, 38 Anm. 1, 49, 50, 60, 79, 106.
Herkules, H., (B. 127), 27.
Herkules, grosser, K., (B. 73), 27, 49.
Herodotausgabe, venezianische, 102.
Hirschvogel, Veit, 109.
Holbein, d. Ä., 135.
Hypnerotomachia, 108.

St. Jacobus spricht mit dem König, G., 26.
Jesus unter den Schriftgelehrten, H., (B. 91), 46, 58.
Johannesberufung, H., (B. 62), 15—23, 28, 29.
Johannesmarter, H., (B. 61), 13 ff. 34.
Jupiter, Z., (L. 216), 28.

Kandelaber, 60, 81, 93, 97, 101, 125—128.
Kapitelle, 42, 45, 47, 48, 49, 54, 56, 57, 59, 60, 69, 70, 74, 75, 77, 78, 85, 86 Anm. 1, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 108, 111, 112.
Kleinod der Ehrenpforte, H., 104.
Knoten, HH., (B. 140—145), 91 Anm. 3.
Konsolen der Heiligen im Gebetbuch 122.
Kraft, Adam, 2 Anm. 2.
Kronen, 9, 10, 76, 104.

Landauerkapelle-Glasfenster, G., 68 Anm. 1.
Laybach, 54.
Leuchter der Fusswaschung (kleine Passion), H., (B. 25), 76.
Leuchter der Gregorsmesse, H., (B. 123/82), 110.
Leuchter des «Kampfs von 5 Nackten», Z., (L. 194), 82.
Leuchter, die sieben der Johannesberufung, H., (B. 62), 15—23, 42, 58, 89.
Leuchterweibchen, Z., (L. 413), 90, 94, 106.
Lionardo, 50, 91 Anm. 1, 125.
Löwenköpfe, 105.
Lombardi, die, 20, 43, 44.

Madonna von 1485, Z., (L. 1), 5.
Madonna von 1509, Z., 35, 68—74, 76, 78, 85, 86, 99, 100, 104, 108, 114, 134.
Malipiero-Grabmal, 63, 103.
Mantegna, 7, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 32, 34, 35, 42, 43, 44 Anm. 1, 46, 49, 50, 57 Anm. 1, 58, 60, 69, 76, 79, 108.
S. Marco, 69, 81, 98, 99.
Maria von Engeln verehrt, H., (B. 95), 86 Anm. 1.
Sa. Maria dei Miracoli, 20, 21, 22 Anm. 1, 57, 58, 60, 65, 77.
Marienleben, HH., 35 f., 36—47, 51, 55, 58, 64 Anm. 1, 72.
Mars und Venus, K., (B. 20), 50.
Martyrium und Wegschleppung des hl. Christophorus, G., 48.
Maximilian, 30, 96, 115, 135.
Mocenigo-Grabmal, 63, 103.

Nürnberg, 62, 86.

Ornamententwürfe, 33, (L. 250), 82.
Ornamentale Kompositionen, 33, (L. 146), 131.

Padua, 8, 23, 24, 26, 28, 43, 46, 48, 49, 52, 57 Anm. 1, 77.
Passion, grosse, HH., 8, 23—27, 43, 76.
Passion, grüne, ZZ., 47—49.
Passion, kleine, HH., 74 f., 93.
Passion, Kupferstich, 85.
Paumgärtner'scher Altar, G., 27.
Peringsdörffer Altar, G., 6.
Pferde, die zwei, KK., (B. 96, 97), 49.
Pfinzing'sches Glasfenster, G., 109—114.
Philisterschlacht, Z., (L. 24), 35, 79, 80.
Philosophie, Z., (L. 215), 28, 76.
Pirkheimer 32, 45, 53, 90, 91.
Pirkheimers Ex-libris, H., (B. App. 52), 32, 45, 92.
Pirkheimer'sche Titeleinfassung, H., (P. 205), 91—94, 97, 111, 123, 128.
Pleydenwurff, Wilhelm, 6, 7 Anm. 1, 33.
Poliphilo, 108.

Quatuor libri amorum-Titelblatt, 32 f., 36, 45, 68, 92, 104.

Digitized by Google

Ranke, die, 39 f., 43, 56, 60, 64, 65, 71, 79, 84, 103, 104, 105, 110, 111, 114, 116, 117 f., 123—125.
Reiterskizzen, ZZ., (A. 330, 331, 570, 571, 581), 108.
Rieter, Crescentia, 32 Anm. 1.
Rosenkranzbild, G., 53.
Rüstungen, 27, 47, 79, 106.
Rüstungsentwürfe, ZZ., (A. 547, 563, L. 49, 50, 406), 130—131.

Säulen, 43, 48, 49, 66, 77, 80 f., 84, 92 f., 97 ff., 101, 108, 113, 128—130.
Säulenentwürfe, ZZ., (L. 258, 259, 269), 108.
Säule, grosse mit Satyr, H., (B. 129), 108.
Schedel, 33, 36, 117.
Schmuckgegenstände, ZZ., (L. 124, 252), 94 f.
Schongauer-Hopfen, K., (B. 115), 1, 7.
Schongauer's Brüder, 7.
Scipio, 50.
Scuola di S. Marco, 13, 65, 66, 103.
Schnörkel, 116, 118, 120, 130.
Sebalduskirche, 86, 109.
Selbstporträt vom Jahre 1485, Z., (A. 94), 5.
Skizzenbuch-Dresden, ZZ., 75, 88, 89, 94.
Spengler's Bücherzeichen, Z., 141.

Tafelaufsätze, ZZ., (L. 251), 90 Anm. 1.
Tarokkarten, ZZ., (L. 215, 216), 28, 76.
Tempelgang Mariä, H., (B. 81), 43, 51, 66, 128.
Tiara Gottvaters auf d. «Dreifaltigkeit», H., (B. 122), 88.
Tritonenkampf, Z., (A. 631), 16 Anm. 1, 42.
Triumph Cäsars, GG. und KK., (B. 11—14), 16, 21, 27, 71 Anm. 1, 108.
Triumph Christi, Allegorie, Z., (L. 36), 60.
Triumphzug Maximilians, HH., 107.
Triumphwagen-Entwurf, Z., (A. 401), 107, 129.
Tron-Grabmal, 58, 103, 112 Anm. 1.

Ungarische Heirat v. d. Ehrenpforte, 103.
Unterweisung der Messung, 108.

Vendramin-Grabmal, 58, 60, 63, 65, 69, 103, 112 Anm. 1.
Venedig, 8, 20. 21, 23, 28, 36, 44, 53, 60, 62, 66, 67, 69, 77, 91, 98, 113, 121, 134.
Venezianische Reise, erste, 7.
Venezianische Reise, zweite, 35, 48.
Verkündigung Mariä, H., (B. 83), 45.
Verkündigung Mariä, Z., (L. 344), 132.
Verläumdung des Apelles, Z., (A. 401), 132.
Verlobung Mariä, H., (B. 82), 40 ff., 51, 124.
Verocchio, 50 Anm. 1.
Verona, 55 Anm. 1.
Verurteilung des hl. Jacobus, 43, 44, 45, 46.
Vitruv, 30, 43, 71 Anm. 1.
Volkamer-Fenster, Glasgem., 2 Anm. 1.

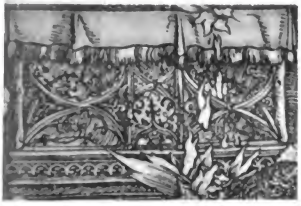
Wanddekoration von 1521, Z., (L. 407), 131.
Wappen, 95.
Weltchronik, Schedel'sche, 33, 36, 117.
Wolgemut, 4, 5, 6, 33.

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen.

Tafel I: Altäre: a) Die sieben Engel mit Posaunen, Apokal. B. 68.
b) Die vier losgelassenen Engel, Apokal. B. 69.
c) S. Johannes das Buch verschlingend, Apokal. B. 70.
d) Die sieben goldenen Leuchter, Apokal. B. 62.
Tafel II: a) Details aus Ecce Homo, grosse Holzschnittpassion, B. 9.
b) Detail aus den Gewölbefresken der Eremitani-Kapelle-Padua (nach Anderson Nr. 10 441).
Tafel III: Kopfbedeckungen: a) Anbetung des siebenköpfigen Drachens, Apokal. B. 73.
b) Herkules, Holzschnitt, B. 124.
c) Grosser Herkules, Kupferstich, B. 73.
d) Grosses Pferd, Kupferstich, B. 97.
e) Kleines Pferd, Kupferstich, B. 96.
f) Dreifaltigkeit, Holzschnitt, B. 122.
Kapitelle: g) Darstellung im Tempel, Marienleben B. 88.
h) Geisselung (Grüne Passion), nach Albertina 96.
i) Entwurf hierzu. Ambrosiana-Mailand.
k) Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen, nach Lippmann 334.
l) Dornenkrönung, kleine Holzschnittpassion, B. 34.
m) Hohepriester zerreisst seine Kleider. kleine Holzschnittpassion, B. 29.
n) Christus vor Pilatus, kleine Holzschnittpassion, B. 31.
o) Händewaschung Pilati, kleine Holzschnittpassion, B. 36.
p) Christus vor Pilatus, Kupferstich-Passion, B. 7.
Tafel IV: Titelblatt zu Conrad Celtes' Quatuor libri amorum (nach Hirth, Formenschatz 1881, Nr. 100).
Tafel V: Ranken: a) Begegnung an der goldenen Pforte, Marienleben B. 79.
b) Verlobung Mariens, Marienleben B. 80.
c) Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen, Querleiste, nach Lippmann 334.
d) Ehrenpforte: Querleiste.
Tafel VI: Madonna von 1509, nach Braun-Dornach.
Tafel VII: Säulen: a) Tempelgang Mariens, Marienleben B. 81.
b) Diptychon von 1510, nach Lippmann Nr. 24.
c) Fertiger Allerheiligenbildrahmen.
d) Pirkheimer'sche Titeleinfassung.
e) Blatt 14 des Gebetbuches, nach Hirth.
Tafel VIII: Ehrenpforte: a) Säulenbasen an der «Porten der Eeren und Macht».
b) Kapitelle hiezu.
c) Kapitelle des zweiten Säulenpaares.
d) Kapitelle aus der Markuskirche-Venedig, nach Alinari, Nr. 12375.
Tafel IX: Ehrenpforte: Toraufsatz und Kleinod.
Tafel X: Pfinzing'sches Glasfenster der Sebalduskirche, nach Photographie von C. Schmidt-Nürnberg.
Tafel XI: Gebetbuch: a) Vertikalranke auf Bl. 7, nach Hirth.
b) Vertikalranke auf Bl. 35, nach Hirth.
c) Kandelaberranke auf Bl. 9, nach Hirth.
d) Vertikalleiste auf Bl. 44, nach Hirth.

Digitized by Google



a

b

c

d

a) Die sieben Engel mit Posaunen, Apokal. B. 68. — b) Die vier losgelassenen Engel, Apokal. B. 69.
c) S. Johannes das Buch verschlingend, Apokal. B. 70. — d) Die sieben goldenen Leuchter, Apokal. B. 62.

Digitized by Google

Digitized by Google

a

a

b

a) Details aus Ecce Homo, grosse Holzschnittpassion, B. 9.
b) Detail aus den Gewölbefresken der Eremitani-Kapelle-Padua (nach Anderson Nr. 10441).

Digitized by Google

Digitized by Google

a

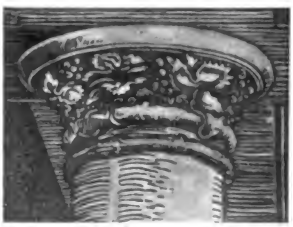
b

c

d

e

f



g

h

i

k

l

m

n

o

p

Kopfbedeckungen: a) Anbetung des siebenköpfigen Drachens, Apokal. B. 74. — b) Herkules, Holzschnitt, B. 124. — c) Grosser Herkules, Kupferstich, B. 73. — d) Grosses Pferd, Kupferstich, B. 97. — e) Kleines Pferd, Kupferstich, B. 98. — f) Dreifaltigkeit, Holzschnitt, B. 122.

Kapitelle: g) Darstellung im Tempel, Marienleben B. 88. — h) Geisselung (Grüne Passion), nach Albertina 96. — i) Entwurf hierzu, Ambrosiana-Mailand. — k) Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen, nach Lippmann 334. — l) Dornenkrönung, kleine Holzschnittpassion, B. 34. — m) Hohepriester zerreisst seine Kleider, kleine Holzschnittpassion, B. 29. — n) Christus vor Pilatus, kleine Holzschnittpassion, B. 31. — o) Händewaschung Pilati, kleine Holzschnittpassion, B. 36. — p) Christus vor Pilatus, Kupferstich-Passion, B. 7.

Digitized by Google

Titelblatt zu Conrad Celtes' Quatuor libri amorum (nach Hirth, Formenschatz 1881, Nr. 109).

Digitized by Google

Digitized by Google

a

d

nken: a) Begegnung an der goldenen Pforte. Marienleben B. 79. — l
c) Entwurf zum Allerheiligenbildrahmen, Querleiste, nach Lippmann

Digitized by Google

Digitized by Google

Madonna von 1509, nach Braun-Dornach.

Digitized by Google

Säulen: a) Tempelgang Mariens, Marienleben B. 81. — b) Diptychon von 1510, nach Lippmann Nr. 24.
c) Fertiger Allerheiligenbildrahmen. — d) Pirkheimer'sche Titeleinfassung. — e) Blatt 11 des Gebetbuches, nach Hirth.

Tafel VII.

Digitized by Google

a

d

b

c

Ehrenpforte: a) Säulenbasen an der «Porten der Eeren und Macht». — b) Kapitelle hiezu.
c) Kapitelle des zweiten Säulenpaares. — d) Kapitelle aus der Markuskirche-Venedig, nach Alinari, Nr. 12375.

Tafel VIII.

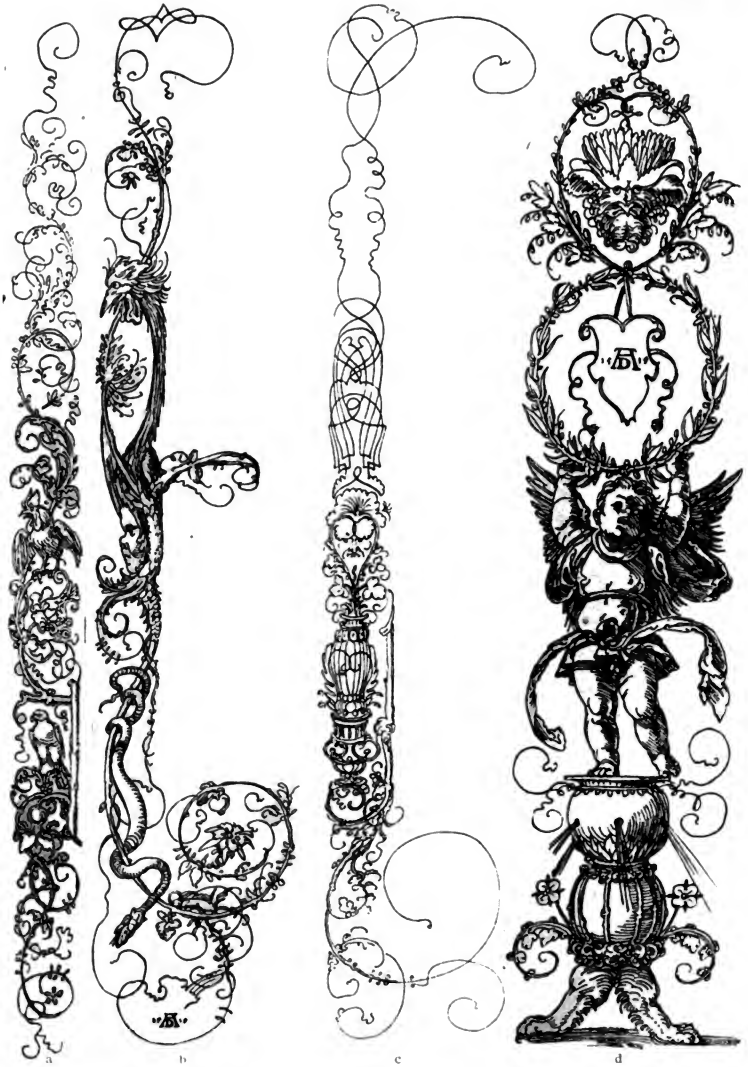
Digitized by Google

Ehrenpforte: Toraufsatz und Kleinod.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Gebetbuch: a) Vertikalranke auf Bl. 7, nach Hirth. — b) Vertikalranke auf Bl. 35, nach Hirth. c) Kandelaberranke auf Bl. 9, nach Hirth. — d) Vertikalleiste auf Bl. 44, nach Hirth.

Digitized by Google

a

d

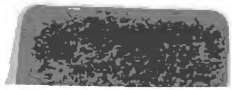
b

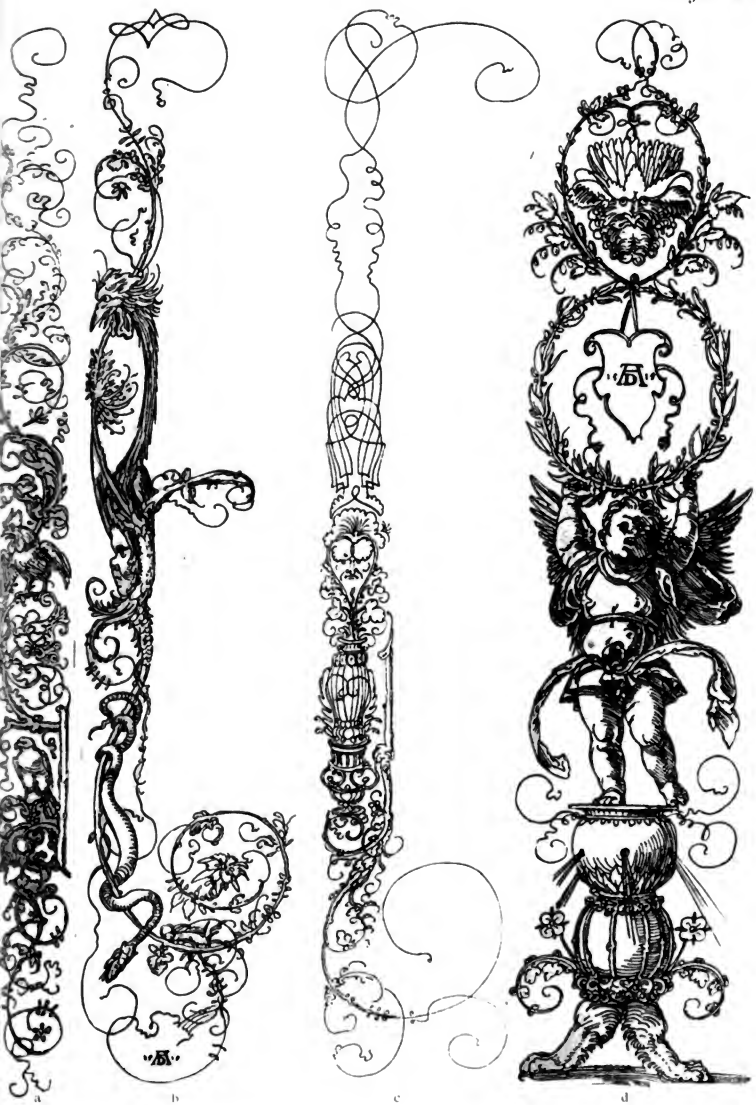
c

Ehrenpforte: a) Säulenbasen an der »Porten der Eeren und Macht«. — b) Kapitelle hiezu.
c) Kapitelle des zweiten Säulenpaares. — d) Kapitelle aus der Markuskirche-Venedig, nach Alinari, Nr. 12375.

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google



a b c d

Gebetbuch: a) Vertikalranke auf Bl. 7, nach Hirth. — b) Vertikalranke auf Bl. 35, nach Hirth. c) Kandelaberranke auf Bl. 9, nach Hirth. — d) Vertikalleiste auf Bl. 44, nach Hirth.

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01585 2182

Digitized by Google